Dramatische Werke

von

Otto Ludwig.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Otto Ludwig's

Dramatiſche Werke.

Erſter Band.

Der Erbförſter.

Leipzig
Verlag von J. J. Weber.
1853.

Der Erbförſter.

Trauerſpiel in fünf Aufzügen

von

Otto Ludwig.

Den Bühnen gegenüber Manuſcript.

Leipzig

Verlag von J. J. Weber.

1853.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Herrn

Eduard Devrient,

Intendant des Großherzogl. Hoftheaters zu Carlsruhe,

dem Verfasser der Geschichte der deutschen Schauspielkunst,

meinem lieben verehrten Freunde,

im dankbaren Andenken so viel schöner Stunden voll Aufmunterung und Belehrung.

Der Erbförſter.

Trauerſpiel in fünf Aufzügen.

Personen.

Stein, ein reicher Fabrikherr und Güterbesitzer.
Robert, sein Sohn.
Christian Ulrich, Förster des Gutes Düsterwalde, genannt der Erbförster.
Sophie, seine Frau.
Andres, Forstgehülfe bei Ulrich,
Marie,
Wilhelm,
} Beider Kinder.
Wilkens, ein großer Bauer, der Försterin Oheim.
Der Pastor von Waldenrode.
Möller, Steins Buchhalter.
Jäger Gottfried, genannt der Buchjäger.
Weiler, Ulrichs Holzhüter.
Der Wirth von der Grenzschenke.
Frei,
Lindenschmied,
} Wilddiebe.
Kathrine.
Bastian, Steins Diener.
Zwei Träger.

Das Stück spielt abwechselnd im Jägerhaus von Düsterwalde und in Steins Schloß zu Waldenrode, einmal im dritten Aufzug in der Grenzschenke und im heimlichen Grunde.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MÜNCHEN

Erſter Aufzug.

Jägerhaus von Düſterwalde.

Im Hintergrunde des Zimmers eine Flügelthür und ein Schrank, zu beiden Seiten gewöhnliche Thüren. Rechts ein Fenſter; links im Hintergrunde der Ofen; weiter vorn eine Schwarzwälderuhr; dann ein Riegel, an dem mehre Flinten, darunter zwei doppelläufige, Jagdtaſchen und dergleichen Geräth hängen, und ein Bücherbord, auf welchem Bibel und Geſangbücher liegen.

Erſter Auftritt.

Man hört in der Scene Muſikanten ein Stückchen blaſen.

Weiler, langſam ſich umſehend durch die Mittelthür; die **Förſterin** zugleich geſchäftig von links. Dann **Andreas**, **Wilhelm**, zuletzt **Marie**.

Förſterin.

Da ſind die Muſikanten ſchon. Wo hab' ich nur den Kellerſchlüſſel? Die Muſik muß zu trinken haben. — Der Weiler?

Weiler.

Der Weiler. Wo iſt denn der Alte? Der Förſter?

Förſterin.

Mein Mann? Iſt er nicht draußen?

Weiler.

Von wegen mit den Holzhauern. —

Förſterin.

Kann Er nicht warten?

Weiler.

Warten? Behüte. Alle Hände voll zu thun.

Förſterin.

So mach' Er, daß Er fort kommt.

Weiler (ſehr ruhig Tabak in ſeine kurze Thonpfeife ſtopfend).

Ja.

Förſterin.

Sollt' er vielleicht ſchon mit dem Herrn Stein —

Weiler.

Ja; Sand geſtreut ſchon am Dienſtag. Und die Guirlanden draußen an der Thür' — Heut' iſt doch gar die Verlobung vom Herrn Robert Stein und der Jungfer Marie? Da wird die Freundſchaft noch erſt recht dick werden, wenn's heißt: „der Herr Schwiegervater Stein.“ Und das iſt noch nicht einmal Alles. Der Stein hat nun auch das Gut gekauft, worauf der Ulrich Förſter iſt. Der dicke Advocat aus der Stadt hat's geſtern richtig gemacht. Und der Stein iſt heut' als Herr von Düſterwalde aus ſeinem Bett geſtiegen.

Förſterin.

Hier den Tiſch —

Weiler

(indem ſie den Tiſch zuſammen tragen, auf der linken Seite).

Wird's der Ulrich gut kriegen, nun ſein alter Freund ſein Herr geworden iſt und noch obendrein ſein Schwiegervater wird.

Förſterin.

Weiter nach dem Ofen zu. Noch einer muß herein.

Weiler (in ſich hineinlachend).

Wahre Keſſelflicker die Beiden, der Stein und der Ulrich. Alle Tag einmal Zank.

Förſterin.

Warum nicht gar Zank? Scherz iſt's (geſchäftig hinaus, gleich darauf wieder herein).

Weiler (hinter ihr her geſtikulirend bis an die Thür).

Scherz? Da hat ſich's. Der Eine hitzig, der Andre eigenſinnig. Seit ſich's um den Kauf handelt, da iſt das Durchforſten der tägliche Zankapfel. Die reichen Leute wollen doch immer auch was verſtehn, wenn's auch nichts iſt damit. Da meint der Stein, wenn er allemal die andere Reihe Bäume wegſchlüg' im Wald, da bekäm' die erſte mehr Licht und mehr Platz zum Wachſen. Kann auch ſein, daß der Buchjäger das aufgeſtöbert hat in einem alten Buch. Aber damit kommt er dem Ulrich ſchön an. Noch vorgeſtern denk' ich, ſie freſſen einander auf, daß von Keinem was übrig bleibt. Der Stein: es wird durchforſtet. Der Förſter: es wird nicht durchforſtet. Der Stein: Aber es wird durchforſtet.

Der Förſter: Aber es wird nicht durchforſtet. Der Stein: Aber es wird durchforſtet. Der Förſter: Aber es wird nicht durchforſtet. Der Stein auf; den Rock zu, zwei Knöpfe auf einmal, zwei Stühle über den Haufen gerannt und — fort. Ich, denk' ich, nun wird's doch einmal aus ſein mit der Freundſchaft? Ja, proſit Mahlzeit. Das war vorgeſtern Nacht und geſtern früh — kaum war's Tag — wer da vom Schloß daher gepfiffen kommt und an des Förſters Fenſter pocht, als wär' nie nichts paſſirt — das iſt der Stein. Und wer ſchon eine Viertelſtunde gewartet hat und drinn ſein Gleich unter dem weißen Schnauzbart hervorſchnarcht — das iſt der Ulrich. Und nun mit einander hinaus, mir nichts, dir nichts — in den Wald, als wär nie nicht kein Zank geweſt. Und das fällt auch keinem Menſchen mehr auf. Nachts gezankt und früh mit einander in den Wald — als müßt's ſo ſein. Aber macht er's denn mit ſeinem Jungen anders, der Stein? mit dem Robert? Der Stein? Hat der nicht ſchon ein halb Dutzend mal fortgewollt? Und hernach iſt er wieder zu gut. Konfuſe Wirthſchaft das! (Während des letztern iſt er Schritt vor Schritt vor dem Tiſch zurückgewichen, den Andres und Wilhelm hereingetragen bringen und an den bereits zur Linken ſtehenden Tiſch fügen, der in der Richtung von der Kamre nach dem Hintergrunde ſteht.)

Förſterin.

Hierher. So. Und nun Stühle, Jungens. Aus der obern Stube. Der Weiler könnte wohl —

Andres und **Wilhelm** (ab).

Weiler (preſſirt; indem er ſich zum Gehen fertig macht).

Wenn er nicht die Hände voll zu thun hätte, der Weiler! Draußen mit den Holzmachern — dann wegen des Tannenſaamens und von wegen mit dem Salz — da — ich kann nicht zu Gedanken kommen vor der Arbeit. Und der Alte — (Geberden, Ulrichs Strenge andeutend).

Förſterin.

Na; ich will nicht ſchuld ſein, wenn Er etwas verſäumt (geht wieder).

Weiler (ganz ruhig).

Ja. (Den Finger an der Naſe.) Aber ob er auch jetzt allemal der erſte ſein wird, der die Hand bietet? Der Stein? Wenn er nun des Förſters ſein Herr iſt? Ja; ich will nicht prophezei'n; aber — der Herr hat doch allemal recht, weil er der Herr iſt. Hm. Wenn's mal was ernſthaftes gäbe! Hab' ohnehin mal wieder die luſtigen Geſichter ſatt.

Förſterin (mit Andres und Wilhelm, die Stühle tragen).

Sieben, acht, neun, zehn Stühle. (Zählt nochmals leiſe.) Ja.

Weiler.

War auch kein übel Geſicht das, was der Buchjäger geſtern ſchnitt, Mosjeh Andres; Sie haben auch wieder was mit ihm vorgehabt.

Förſterin.

Mit dem rachſüchtigen, brutalen Menſchen? (Sie deckt die Tafel.)

Andres.

Wer kann mit dem in Frieden leben?

Förſterin.

Nun; geſcheh'n iſt geſcheh'n. Aber in Acht nehmen darfſt Du Dich vor dem.

Weiler.

Sela. Denn es iſt kein Glied an dem Kerl, woran der Kerl nicht ſchlecht wär'.

Andres.

Ich fürcht' ihn nicht.

Förſterin.

Du, Wilhelm, in's Gärtchen. Kaiſerkronen, Löwenmaul, Ritterſporn — nur was Großes, damit es ein Anſehn hat im Glas. — Steins werden bald kommen mit Herrn Möller, dem Buchhalter —

Weiler.

Dem Hageſtolz —

Förſterin.

Sieh doch, Andres, ob der Vetter Wilkens noch nicht kommt?

Andres, Wilhelm (ab).

Weiler.

Der Wilkens kommt auch?

Förſterin (betonend).

Der Herr Wilkens? Wird nicht ausbleiben, wenn ſeiner Muhme Tochter Verlobung hat!

Weiler.

Hm, freilich. Hat Geld, der Herr Wilkens. Der größte Bauer in der Gegend. Ich war auch einmal ein Herr Weiler. Eh' mir die Gläubiger meinen Kaffeeladen zuſchloſſen. Da haben ſie den „Herrn" in die Thür geklemmt. Da ſteckt er noch. Nun iſt's „der Weiler" ſchlechtweg. „Der Weiler könnte" — „weil der Weiler doch einmal da iſt" etcetera. Manchmal, wenn mir's Vergnügen macht, ärgr' ich mich drüber. Ein eigen Vergnügen, ſich zu ärgern — aber es iſt eins. Hui, da kommt die Jungfer Braut.

Marie

(tritt auf; während des Folgenden wird von den Frauen die Tafel gedeckt).

Weiler.

Hui! wie ein Eichhörnchen.

Förſterin.

Der Weiler will Dir eine Schmeichelei ſagen, Marie. Er hat ſeine aparte Art.

Weiler.

Ja. Schad't nichts. Grob oder fein. Wenn das Weibſen nur merkt, daß es geſchmeichelt ſein ſoll, da iſt es ſchon zufrieden. \Wie wenn die Jungen ſo'n glattes Kätzelchen ſtreichen. Sanft oder rauh, wohl oder weh', es kann ſich's nicht erwehren zu ſpinnen.

Marie.

Und der Vergleich war wohl auch eine Schmeichelei?

Weiler.

Wenn Sie ſpinnen müſſen, wird's ſchon geſtreichelt geweſen ſein.

Marie (durch's Fenſter ſehend).

Er kommt, Mutter.

Förſterin.

Der Robert?

Weiler.

Da will ich nun zu meinen Holzmachern. Sonſt ſtudert der Alte! (ab.)

Förſterin (nachrufend).

Wenn er nicht hereinkommen kann, will ich ihm ſein Theil aufheben. — Ein ungemüthlicher Menſch! Und höflich wird er nunmehr auch nicht. Das kommt noch aus ſeiner guten Zeit her. Und deshalb ſieht's ihm auch Dein Vater nach. Weil ſie alte Kameraden waren. Der Buchjäger gehörte auch dazu. Wie der ſein Vermögen vertrunken hatte, kam er an den Stein (die Tafel überſehend). Hier oben der Bräutigamsvater. Daneben Deiner. Dann der gute, launige Herr Paſtor. Wenn der nicht wär', wär' der Robert längſt fort.

Marie.

Mutter, dasmal war der Robert ſo wild, ſo ungeſtüm —

Förſterin.

Ja; dasmal konnte der Paſtor und wir ihn kaum halten (zählt die ſchon Genannten noch ein mal). Dann hier Herr

Möller. Und dort Dein Herr Pathe, der Herr Vetter Wilkens. Dann hier ich, dort Robert und Du. Untenan endlich Andres und Wilhelm. Wie die Zeit vergeht! Wenn ich an meinen Verlobungstag denke! Da war ich nicht ſo glücklich als heut.

Marie.

Mutter, ob's jedem Mädchen ſo iſt, das eine Braut werden ſoll, wie mir?

Förſterin.

Hat nicht Jede ſo große Urſach froh zu ſein wie Du.

Marie.

Aber iſt denn das auch Fröhlichkeit, was ich fühle? Mir iſt ſo ſchwer, Mutter, ſo —

Förſterin.

Freilich; wie dem Blümchen, an dem ein Thautropfen hängt. Es hängt den Kopf, und doch iſt der Thau ihm keine Laſt.

Marie.

Als wär's unrecht von mir, daß ich den Vater verlaſſen will — wenn's gleich um Robert iſt.

Förſterin.

Das Wort Gottes ſagt: Das Weib ſoll Vater und Mutter verlaſſen und am Manne hangen. — Bei mir war's noch anders, als bei Dir. Dein Vater war ſchon ein ſchmucker Mann — nicht mehr ſo jung, aber hoch und ſtraff wie eine Tanne; ſein Bart war damals noch kohlſchwarz. Es ſah gar Manche nach ihm um, die ihn

gern gehabt hätte; das wußt' ich. Aber er war mir zu ernſt und ſtreng; Alles nahm er ſo genau und auf's Vergnügen hielt er gar nichts. Es war nicht leicht, ſich in ihn zu ſchicken. Brodſorgen hab ich nicht gehabt. Und daß er mich etwa ſchlecht behandelt hätte — das müßt' ich auch lügen, wenn ſchon er barſch thut.

Marie.

Und mehr hatt'ſt Du nicht gehofft? Mehr nicht?

Förſterin.

Wenn der liebe Gott Alles erfüllen ſollte, was ſolch ein Mädchenherz hofft, das ſelber nicht weiß, was es will! Aber da kommt Robert. Wir wollen recht fröhlich ſein, damit er nicht in ſeine Gedanken fällt.

Zweiter Auftritt.

Robert. Vorige.

Robert.

Guten Morgen, liebe Mutter. Guten Morgen, Marie.

Förſterin.

Guten Morgen, Herr Bräutigam in Hoffnung.

Robert.

Wie ich mich freue, Sie ſo heiter zu ſeh'n. Aber Du, Marie? Du biſt traurig, Marie? Und ich bin ſo

froh. So überfroh! Den ganzen Morgen ſchon bin ich im Wald. Wo die Büſche am hellſten funkelten vom Thau, da drängt' ich mich durch, daß die feuchten Zweige mir in's glühende Geſicht ſchlagen mußten; da warf ich mich in's Gras. Aber es litt mich nirgends. Mir war, als könnte mir nichts helfen, als wenn ich laut weinte. — Und Du, ſonſt ſo friſch und munter wie ein Reh — Du biſt traurig? heute traurig?

Förſterin.

Sie freut ſich gewiß, lieber Robert, aber Sie kennen ſie ja von Kleinauf — wo andre laut werden, da wird ſie ſtill.

Marie.

Nein, Robert; traurig bin ich gewiß nicht; mir iſt nur ſo feierlich. Den ganzen Morgen ſchon. Wo ich geh' und ſteh', als wär' ich in der Kirche. Und —

Robert.

Und —

Marie.

Und daß nun bald das Leben wie hinter mir abreißen ſoll, wie unter mir verſinken und ein neues angeh'n ſoll, ein ſo ganz neues — ſei nicht böſe, guter Robert; — das iſt mir ſo eigen, ſo ängſtlich —

Robert.

Ein neues Leben? Ein ſo ganz neues Leben? Es iſt ja noch immer das alte Leben, Marie, nur ſchöner. Es

iſt ja noch immer der alte liebe Baum, unter dem wir ſitzen, nur daß er blüht.

Marie.

Dann daß ich den Vater verlaſſen ſoll! — und die Mutter. Das Alte ſeh' ich vergeh'n, das Neue ſeh' ich nicht kommen; das Alte muß ich laſſen und das Neue kann ich nicht erreichen —

Robert.

Mußt Du denn den Vater laſſen? Bleiben wir nicht Alle beiſammen? Hat nicht deshalb mein Vater das Gut Düſterwalde gekauft?

Förſterin.

Das iſt die Angſt, die man im Frühjahr hat, man weiß nicht woher? und nicht warum? Und im Frühjahr weiß man doch, daß es nur immer noch ſchöner werden muß und fürchtet ſich doch. Man fürchtet ſich eben vor dem Glück. Nun ſollen ſich meine liebſten Wünſche erfüllen und — geht mir's denn anders? Kann ich mir nicht ordentlich wünſchen, es wär' ein Braten verbrannt, oder es zerbräch' etwa von den feinen Tellern einer? Glück iſt wie Sonne. Ein wenig Schatten muß ſein, wenn's dem Menſchen wohl werden ſoll. Ich will nur nachſeh'n, ob's in der Küche nicht ein wenig dergleichen Schatten geſetzt hat. (ab links).

Marie

(nachdem ſie und Robert einige Augenblicke ſchweigend gegenüber geſtanden).

Fehlt Dir was, Robert?

Robert.

Mir? Nein. Vielleicht —

Marie.

Du biſt noch auf Deinen Vater böſe? Und er iſt ſo gut!

Robert.

Daß er ſo gut iſt! Daß ſeine Güte faſt ſchwerer zu tragen iſt, als ſeine heftigen Launen! Sein Zorn verletzt nur, ſeine Güte demüthigt. Seinem Zorn ſetz' ich meinen Stolz entgegen — aber was ſeiner Güte?

Marie.

Und Du wollteſt fort, Du böſer Robert, und uns Alle verlaſſen!

Robert.

Ich wollte, aber ich bin ja noch da. O das war eine böſe Zeit! Ich war an Allem irr, an Dir, Marie, an mir ſelbſt. Aber das iſt ja nun Alles vorbei. Ein wenig Schatten muß ſein, aber nur nicht zuviel. Komm', Marie. Hier im Haus iſt's ſo ſchwül. Die Muſikanten ſollen uns das fröhlichſte Stückchen aufſpielen, das ſie können. (Sie wollen ab.)

Dritter Auftritt.

Der **Förſter**, die **Förſterin** hinter ihm. **Vorige.**

Marie

(wie ſie den Förſter ſieht, läßt ſie Robert und umſchlingt jenen).

Förſter.

Daß Dich — Mädel (ſich los machend)! Iſt das ein Sonnenblick nach einem Regentag, daß einem die Bremſen an den Kopf fliegen? Habt ihr dem Robert die Ohren voll gelamentirt, Weibsvolk? Albernes Ding da (ſchiebt Marie von ſich). Ich hab' mit Robert zu reden. Ich hab' Sie geſucht, Herr Stein.

Robert.

Herr Stein? Nicht mehr Robert und Du?

Förſter.

Hat Alles ſeine Zeit, das Du und das Sie. Wenn das Weibsvolk weg iſt —

Förſterin.

Wir machen ſchon Platz, alter Wehrwolf. Red' immer.

Förſter.

Ja. Sowie Ihr draußen ſeid.

Robert (führt ſie).

Nicht böſe, liebe Mutter.

Förſterin.

Da könnte man auch nicht aufhören, böſe zu ſein.

Förſter.

Macht die Thür zu; hört Ihr?

Förſterin.

Nu — nu —

Förſter.

Wer iſt hier Herr? Element!

Vierter Auftritt.

Förſter. Robert.

Förſter

(wie ſie allein ſind, wird er verlegen und geht einigemal auf und ab).

Robert.

Sie wollten —

Förſter.

Freilich (wiſcht ſich den Schweiß). Hm. Setzen Sie ſich, Herr Stein.

Robert.

Dieſe Vorbereitungen —

Förſter

(zeigt auf einen Stuhl am vordern Ende des gedeckten Tiſches).

Robert (ſetzt ſich).

Förſter

(nimmt die Bibel vom Bord, ſetzt ſich Robert gegenüber, thut die Brille auf, ſchlägt auf, räuſpert ſich).

Sprüche Salomonis, ein und dreißig, zehn: „Wem ein tugendhaft Weib beſcheert iſt, die iſt viel edler, denn

die köſtlichſten Perlen. Ihres Mannes Herz darf ſich auf ſie verlaſſen und Nahrung wird ihm nicht mangeln. Sie thut ihm Liebes und kein Leides ſein Leben lang (kleine Pauſe, dann barſch nach dem Fenſter, indem er ſitzen bleibt). Wilhelm, ob Du Dich verſehen wirſt da draußen! Und dann weiter unten am dreißigſten. Wird er mir doch den ganzen Buchsbaum vertreten, der Element! Lieblich und ſchön ſein iſt nichts; ein Weib, das den Herren fürchtet, ſoll man loben. — — Robert —

Robert (aus Gedanken).

Vater Ulrich —

Förſter.

Wiederum Sirach da am ſounſovielſten. — Herr Stein —

Robert.

Schon wieder „Herr!“

Förſter.

Ich muß ſchon noch einmal Du ſagen. Sonſt geht mir's nicht los da von der Lunge. — Robert —

Robert.

Sie ſind ſo feierlich!

Förſter.

Feierlich? Kann ſein. Die Sache iſt auch danach. Man iſt kein Heide (ſtellt ſich in Poſitur). Du haſt Dich alſo in Gott entſchloſſen, Robert —

Robert.

Aber —

Förſter.

Ja, wenn Du mich ſo anſiehſt. — Du willſt heirathen, Robert?

Robert (ſteht auf; verwundert).

Aber Sie wiſſen's doch —

Förſter.

Freilich. Aber eine Einleitung muß doch ſein. Setz' Dich nur. Aber Du mußt mich auch einmal ausreden laſſen. Hab' ſonſt eine geſunde Bruſt. 's iſt mir aber, wenn ich predigen will, als ſäh' ich den Paſtor im Chorrock hinter einem Haſen her. (Erleichtert.) So; jetzt hab' ich die Fährte. Es wechſelt ein Hirſch vom Lutzdorfer herüber. Hörſt Du, Robert? Und nun paſſ' auf. Hier die Gabel iſt der Hirſch. Hier da, ſiehſt Du? Hier das Salzfaß, das biſt Du. Und der Wind kommt vom Teller daher. Was machſt Du nun, um den Hirſch zu beſchleichen? Was? (Einhelfend.) Du — nun?

Robert.

Ich muß —

Förſter (nickend).

Mußt — (Geberden).

Robert.

Ihm den Wind abgewinnen.

Förſter.

Wind abgewinnen. Richtig. Merkſt Du nun, wo ich hinaus will? Du mußt ihm den Wind abgewinnen. Das iſt's. Siehſt Du, deshalb mußt' ich mit Dir reden.

(Feierlich.) Du mußt dem Hirſch den Wind abgewinnen. (Steht auf.) Und nun — mach' ſie glücklich, Robert, meine Marie. (Will gehn.)

Robert.

Aber was hat das mit Marien zu ſchaffen?

Förſter.

Ja; Du haſt mich noch nicht verſtanden? Siehſt Du? Der Hirſch darf's nicht merken, daß Dir's um ihn zu thun iſt und die Frau noch weniger. Du machſt zu viel Sachen mit den Weibern. Kinder dürfen nicht wiſſen, wie lieb man ſie hat, beileibe nicht; aber Weiber noch weniger. Sie ſind auch nichts als erwachſene Kinder, nur pfiffiger. Und die Kinder ſind ſchon pfiffig genug.

Setz' Dich, Robert. Ich muß Dir doch was erzählen. (Sie ſitzen am Rande des Tiſches, dem Publikum zugewendet.) Wie meine Marie vier Jahr alt war, nicht höher als ſo — komm' ich einmal ſpäter am Tag nach Haus als gewöhnlich. Wo iſt die Marie? frag' ich. Eins ſagt: in der Kammer, das Andere: vor dem Haus. Sie wird ja kommen. Aber proſ't die Mahlzeit; es wird Abend, es wird Nacht und — keine Marie da. Ich geh' hinaus. Im Garten, im Grenzbuſch, an den Klippen im heimlichen Grund, im ganzen Forſt — keine Marie. Meine Frau ſucht indeſſen bei Euch, dann im Dorfe Haus für Haus. Wen ſie nicht find't, das iſt die Marie. Soll ſie Jemand geſtohlen haben? Ei, ſie war ein Wachspüppchen von einem Kind, die Marie. Ich komm' in kein Bette

die ganze Nacht; die Marie war ſchon damals mein ganzes Leben. Den andern Morgen biet' ich das ganze Dorf auf. Da fehlt Keiner. Sie waren Alle vernarrt in die Marie. Ich will doch wenigſtens die Leiche begraben. Im heimlichen Grund, weißt Du? das Tannendickicht — unter den Klippen am Lautenſteg, wo der alte Felsweg drüben hingeht über'm Bach — daneben die Weiden. Dasmal kriech' ich das ganze Dickicht aus. In der Mitte iſt der kleine Wieſenraum; da ſeh' ich endlich was Rothes und Weißes. Gott und Herr! und ſie iſt's — und nicht etwa todt oder krank, nein, friſch und lebendig im grünen Gras drinn und hat ſich rothe Bäckchen geſchlafen wie die Feuerblumen. Robert! — Aber (Er ſieht ſich um; leiſer) Sie wird's doch nicht etwa hören? (Er rückt näher an Robert; wenn er ſich einmal vergißt, ſpricht er dann deſto leiſer). Ich ſage: biſt Du's denn? Freilich, ſagt ſie und wiſcht ſich die Augen, daß ſie funkeln. Und lebſt? ſag' ich, und biſt nicht geſtorben? ſag' ich, vor Hunger und vor Angſt? ſag' ich. Einen halben Tag und eine ganze Nacht im Wald allein, im dickſten Wald? Komm', ſag' ich, daß die Mutter ſich unterdeß nicht todt ängſtigt, ſag' ich. Sagt ſie: Wart' noch, Vater. Aber warum und worauf? Bis das Kind wieder kommt, ſagt ſie. Und nimm's auch mit; bitte Vater; das iſt Dir ein liebes Kind. Aber was denn um alle Welt für eins? frag' ich. Das zu mir gekommen iſt, ſagt ſie, wie ich vorhin von Euch fortgelaufen war um den gelben Schmet-

terling, und nun auf einmal ſo allein war im Wald und weinen wollte und nach Euch ſchrei'n und mir Beeren geſucht hat und ſo ſchön mit mir geſpielt hat. Vorhin? ſag' ich. Iſt's denn nicht einmal Nacht geworden unterdeſſen? ſag' ich. Das wollte ſie nicht glauben. Wir ſuchten das Kind und — fanden's natürlich nicht. Die Menſchen glauben an nichts mehr; aber ich weiß, was ich weiß. Verſtehſt Du, Robert? Sag' nichts. Ich dächte, ich hätt' es verſchändet, wenn ich's auf die Zunge nähm'. Da, drück' mir ſtillſchweigend die Hand. Gut, Robert. — Daß ſie nicht hört, was wir von ihr reden. (Geht leiſe nach der Thür; ſieht nach.)

Marie (draußen).

Willſt Du was, Vater?

Förſter (lacht dem Robert heimlich zu, dann barſch).

Nichts! Und komm' mir nicht etwa herein, eh' ich — (kommt wieder; halbleiſe). Siehſt Du, ſo mußt Du's machen. Du machſt viel zu viel Sachen mit dem Mädel da. Sie iſt (noch leiſer) ein Mädel, auf das jeder Vater ſtolz ſein könnte, und ich denk', ſie ſoll eine Frau werden nach dem Herzen Gottes. Ich hab' eine; ſiehſt Du, Dir ſag' ich's, weil ich weiß, daß Du's ihr nicht wieder ſagſt; denn ſie darf nichts davon wiſſen, ſonſt wär' alle Arbeit umſonſt. Und Arbeit hat mich's gekoſtet, bis ich ſie ſo weit gebracht hab'; Arbeit, ſag' ich Dir. — Daß Du mir mein Mädel nicht verdirbſt, an das ich ſo viel Müh' gewandt hab', ſie richtig zu erzieh'n.

Robert.

Sie können denken — aber ich verſtehe Sie gar nicht.

Förſter.

Das iſt's ja eben. Mit Fleiß thuſt Du's nicht. Aber tauſend Element! mach mir nicht ſo viel Sachen mit dem Mädel, hörſt Du? Wenn Du ſo fortmachſt, hat ſie Dich in vier Wochen im Sack. (Die Weiber wollen immer Herr ſein; darauf geht ihr ganzes Dichten und Trachten, ohne daß ſie's ſelber denken. Und wenn ſie's ſind, dann ſind ſie doch unglücklich. Weiß ich mehr als ein Beiſpiel davon. Ich ſeh' nur zur Thür hinein und da weiß ich ſchon, was der Mann werth iſt. Ich ſeh' nur das Vieh an. Iſt die Katze oder der Hund nicht gezogen, ſo ſind's die Kinder auch nicht und die Frau noch weniger. Was? Meine Frau kennt mich noch immer nicht, was das da (zeigt auf's Herz) betrifft. Und hätt' ſie mir das einmal abgelurt — dann heidi, Autorität! Die Frau kann ein Engel ſein; der Mann aber muß thun wie ein Bär. Und abſonderlich ein Jäger. Das gehört dazu wie der Schnauzbart und der grüne Rock.

Robert.

Aber ſollte denn —

Förſter (eifrig).

Nein, Robert. Ein für allemal nicht; da iſt kein Ausweg. Entweder er zieht ſie ſich oder ſie zieht ſich ihn. — Zum Beiſpiel, wie man's da machen muß, nur Ein Exempel. Meine Frau kann keinen Menſchen leiden

ſehn — da kommt denn das Elend haufenweiſe und ich möchte wiſſen, was d'raus werden ſollte, wenn ich ſie noch in's Geſicht loben wollte darum. Da brumm' ich denn und fluch' eins wie ein Landsknecht, aber dabei mach' ich ganz ſachte Platz, daß ſie freie Hände kriegt. Und merk' ich nun, ſie iſt fertig, da komm' ich wieder wie von ungefähr gebrummt und gewettert. Da heißt's: der Erbförſter iſt ſchlimmer auf die Armuth wie der Teufel, aber ſeine Frau und ſein Mädel, das ſind Engel vom Himmel. Und das ſagen ſie, daß ich's hören ſoll. Und ich hör's auch; aber ich thu' nicht dergleichen und lach' mir inwendig eins und äußerlich thu' ich noch um eins ſo barſch.] — Es ſcheint, draußen kommen die Gäſte ſchon. Robert, meine Frau und mein Mädel, meine Marie — wenn ich einmal — Du verſtehſt mich, Robert. Gib mir die Hand. Gott ſieht uns. (Wiſcht ſich über das Auge.) Himmelelement! — Daß Du den Weibern nichts merken läßt — und regierſt ſie, wie's ſein muß — (Er wendet ſich um, ſeine Weichheit zu verbergen, mit Geberden ſeinen Zorn ausdrückend, daß er ſie nicht bezwingen kann. In der Thür trifft er auf:

Fünfter Auftritt.

Stein. Möller. Willens. Marie. Förſterin. Vorige.

(Begrüßungen mit dem Förſter.)

Stein.

Wohin ſo raſch, Alter? Habt Ihr ſchon Händel mit dem da?

Förſter.

Ja; ich hab' ihm die Leviten gegeigt, dem jungen Herrn, von wegen mit dem Weibsvolk da.

Stein.

Hochverrath gegen die Majeſtät des Pantoffels? Und das dulden Sie, Frau Schwiegermutter?

Förſterin.

Ein bischen mehr, ein bischen weniger — wo man ſich einmal auf ſo viel hat einrichten müſſen!

Förſter.

Und da ſag' einer, die Frau da wär' nicht geſcheit genug, einen unter den Pantoffel zu bringen. Aber gib uns Karten. Ich hab' dem Stein da Revanche verſprechen müſſen auf heut' vor dem Frühſtück noch —

Stein.

Und die muß ich haben.

(Der Förſter und Stein ſitzen einander gegenüber rechts und ſpielen Karte.)

Förſterin

(ſieht einen Augenblick zu; dann zu Robert, indem ſie geſchäftig abgeht).

Wenn ſie nur heut' nicht etwa wieder auf das Durchforſten kommen!

Möller

(links zu Wilkens tretend; indem er auf Marie zeigt, die eben mit der abgetretenen Mutter und Robert ſpricht).

Das nenn' ich eine ſchmucke Braut.

Wilkens.

Und auch kein Bettelkind, Herr Buchhalter.

Möller (galant).

Wer weiß nicht, daß Herr Wilkens ihrer Mutter Oheim iſt?

Wilkens (geſchmeichelt).

Hm.

Möller.

Und Herr Wilkens braucht ſich, mein' ich, des Hauſes Stein und Sohn nicht zu ſchämen.

Wilkens (ruhig).

Bewahre.

Möller (wird ganz heuer).

Herr, die Firma Stein und Sohn! Ich diene der Firma zwanzig Jahr. Das iſt meine Ehre und mein Stolz. Die Firma iſt mein Weib und Kind!

Wilkens.

Ei ja.

Möller.

Die erſten Häuſer in Deutſchland würden ſich's für

eine Ehre rechnen, ſich mit Stein und Sohn zu verſchwägern.

Wilkens.

Glaub's ſchon (wendet ſich zum Brautpaar).

Möller (grimmig für ſich).

Und der Kerl thut noch ſo bauernſtolz, als müßte ſich Stein und Sohn auf ſein Jägergänschen da noch was Rechtes einbilden. Seine fünf und vierzig geh'n in drei Theile und das erſt nach ſeinem Tod. Die einzige Tochter von Löhlein und Compagnie mit ihren achtzig! Das war ein ander Capital in's Geſchäft; und flüſſig von heut' ab. Die Mißheirath iſt unverzeihlich. Was hilft's? Man muß —

(draußen ertönt ein Dreher).

den Aerger vertanzen. Kann ich die Ehre haben, Frau Förſterin, im Grünen? (mit alter Junggeſellengrazie).

Stein.

Ob ich einmal Karten bekomme!

Förſterin.

Soviel haben wir wohl noch Zeit.

Wilkens.

Der Wilkens läßt ſich auch noch nicht wegwerfen; (in der Taſche kramend) der Wilkens muß auch noch einmal ſeinen Thaler auflegen für die Muſikanten. Es wird wohl erlaubt ſein, Herr Bräutigam?

(Möller führt die Förſterin, Wilkens Marien hinaus. Robert folgt.)

Sechſter Auftritt.

Stein. Förſter.

Stein (wirft die Karten hin).

Hab' ich denn Einen Trumpf?

Förſter (mildernd).

Zwanzig in Grün.

Stein (nimmt ſeine Karten wieder auf; ungeduldig).

Warum nicht Vierzig? Da über dem Grün fällt mir ein — Haſt Du's überlegt nun, das mit dem Durchforſten?

Förſter.

Der Kerl iſt ein — (ſie ſpielen fortwährend.)

Stein.

Welcher Kerl?

Förſter.

Der das ausgeheckt hat.

Stein.

Ich?

Förſter.

Dein Buchjäger da —

Stein (wird immer hitziger; betonend).

Mein Buchjäger?

Förſter (immer ruhiger und leichter).

Na, meinetwegen meiner.

Stein.

Was Du immer mit dem haſt!

Förſter.

So laß ihn weg.

Stein.

Als wenn ich — Du — bei jeder Gelegenheit bringſt Du den. Du kannſt nicht von ihm loskommen. Wie Teig hängt er Dir in den Zähnen.

Förſter (ſehr ruhig).

Wie zum Exempel jetzt.

Stein.

Du haſt's einmal darauf abgeſehn, mich zu ärgern.

Förſter.

Dummes Zeug; Dir iſt's nur um's Krakeeln.

Stein.

Mir? — Aber was ſtichſt Du da gleich, wenn ich mich verwerfe?

Förſter.

Verworfen iſt verſpielt.

Stein (wirft ſeine Karten hin).

Nun; da haſt Du die ganze Geſchichte! (ſpringt auf.)

Förſter.

Ich gebe. (Miſcht ganz ruhig und gibt.)

Stein (der Schritte gemacht).

Ich ſpiele nicht mehr mit Dir.

Förſter (ohne ſich ſtören zu laſſen).

Aber das Geben iſt an mir.

Stein (ſetzt ſich wieder).

Alter Eigenſinn!

Förſter.

Gleich eben hinaus.

Stein (nimmt ſeine Karten; noch heftig).

Nicht nachgegeben! Und wenn ſein Unrecht klar iſt wie der Tag.

Siebenter Auftritt.

Möller, der die Förſterin geführt bringt, Willens. Der Walzer draußen zu Ende. Die Vorigen.

Förſterin.

Aber nun dächt' ich —

Förſter.

Noch einmal herum.

Förſterin.

Fertig wär' Alles —

Förſter.

Der Paſtor —

Förſterin.

Mit dem Frühſtück ſollten wir nicht auf ihn warten, hat er ſagen laſſen. Aber punkt Elf käm' er zur Verlobung.

Förſter.

So ſetzt Euch und eßt.

Stein.

Bitte — laſſen Sie ſich nicht abhalten.

Förſter.

Ob wir hier ſitzen oder dort. — Jetzt einmal vierzig in Grün! (immer im Spielen.)

Stein.

In Gottes Namen.

Förſter (ſiegreich).

Fällt Dir der Buchjäger nicht wieder ein? Und das Durchforſten? — Das wäre —

Stein (hält an ſich).

Nun ſiehſt Du doch —

Förſter (immer raſcher).

Daß der Kerl ein Eſel iſt. Der Ober iſt ein Freimann.

Stein.

Ich denke daran, daß wir nicht allein ſind.

Förſter (etwas vom Spiel erhitzt).

Und Trumpf — Und Trumpf! — Durchforſten!

Stein.

Es iſt genug, ſag' ich. Der Einfall war mein.

Förſter.

Und Trumpf!

Stein

Und wenn ich — (er bezwingt ſich).

Förſter (ſiegreich).

Ja und was denn? (macht die Karten zuſammen).

Stein (äußerſte Gewalt ſich anſtrengend, nicht loszubrechen).

Und wenn ich's haben wollte — und wenn ich drauf beſtünde — ſo —

Förſter.

Blieb's, wie es iſt.

Stein.

So würde durchforſtet.

Förſter.

Nichts würde.

Stein.

Das wollen wir doch ſeh'n. Und nun wird durchforſtet.

Förſter.

Nichts wird.

Stein.

Herr Förſter!

Förſter (lachend).

Herr Stein!

Stein.

Es iſt gut. Es iſt gut.

Förſter (mit Seelenruhe).

Wie's iſt.

Stein.

Kein Wort —

Förſter.

Und kein Baum —

Stein (ſteht auf).

Keinen Widerſpruch, und keinen Hohn. Das bitt' ich mir aus. Das muß ich mir ausbitten. Ich bin Herr von Düſterwalde.

Förſter.

Und ich bin Förſter von Düſterwalde.

Stein

(wird immer hitziger; man ſieht, welchen Antheil an ſeiner Empfindlichkeit und zugleich an ſeinem Bemüh'n, dieſelbe zu bezwingen, die Gegenwart Anderer hat. Der Förſter behandelt die Sache leicht, wie etwas, was alle Tage vorkommt. Die Förſterin ſieht voll wachſender Angſt von Einem zum Andern. Wilkens verändert keinen Zug; Möller ficht ſeines Herrn Partei geſtikulirend mit durch. Immer raſches Zuſammenſpiel.)

Stein.

Sie ſind mein Diener. Und ich befehle: es wird durchforſtet. Oder Sie ſind's geweſen. Es wird durchforſtet!

Förſter.

Alter Hitzkopf!

Stein.

Oder Sie ſind mein Förſter geweſen.

Förſter.

Dummes Zeug.

Stein.

Und der Buchjäger wird in Ihre Stelle kommen.

Förſter.

Recht ſo. Ich gratulire.

Stein (knöpft ſich ein).

Es wird durchforſtet.

Förſter.

Es wird nicht durchforſtet.

Förſterin (zwiſchen den Beiden).

Aber —

Stein.

Es thut mir unendlich leid. — Herr Möller! — Ich empfehle mich allerſeits. (Ab).

Möller.

Brave! Endlich einmal geſprochen wie Stein und Sehn! Ganz Gehorſamſter. (Holt Stein).

Förſter.

Ich gebe (er ſteht beim Miſchen auf). Aber — So laßt ihn laufen. Wenn er nicht eine Stunde lang ſitzen kann, ohne loszugeh'n, der alte Pulverſack der.

Achter Auftritt.

Förſter, der gleichmüthig dort ſitzt. **Förſterin** neben ſeinem Stuhle ſtehend. **Wilkens** tritt zum **Förſter**.

Förſterin.

Aber was ſoll nur das werden?

Wilkens.

Er hätt' ihm nachgeſollt.

Förſter.

Alter Hitzkopf.

Förſterin.

Ich bin wie aus dem Himmel gefallen. Am Verlobungstag!

Wilkens.

Aber Er wird doch nicht um die paar elenden Bäume da —

Förſter.

Elende Bäume? Donnerwetter! In meinem Forſt iſt kein elender Baum! — Dummes Zeug. Lamentirt mir da um nichts.

Wilkens.

Aber der Herr Stein —

Förſter.

Wird nicht weit laufen. Wenn er ausgebrauſt hat, iſt er der erſte, der — Er iſt beſſer als ich.

Wilkens.

Aber —

Förſter.

Ihr habt doch immer ein Aber. So macht er's alle Tag'. Seit zwanzig Jahren —

Wilkens.

Aber heut' iſt er Sein Herr.

Förſter.

Herr oder nicht; durchforſtet wird nicht.

Wilkens.

Aber ſo verliert Er die Stelle.

Förſter.

An den Buchjäger? Litanei. Der Stein kann den Buchjäger ſelbſt nicht leiden und weiß, was er an mir hat; ich brauche mich nicht zu loben. Zeig' Er mir den Forſt in der ganzen Gegend, der daſteht wie meiner. — Hört Ihr? Da iſt er ja ſchon wieder. Setzt Euch. Und wenn er hereinkommt, thut mir nicht dergleichen.

Neunter Auftritt.

Möller (raſch herein). **Vorige.** Zuletzt **Andres.**

Förſter (nicht aufſtehend).

Na, ich gebe. (nimmt die Karten, bemerkt ſeinen Irrthum). Sie ſind's, Herr Möller?

Möller (feierlich).

Aufzuwarten.

Förſter.

So ſetzen Sie ſich. Iſt er wieder kühl, der alte Hitzkopf? Warum kommt er nicht herein? Ich ſoll ihn holen? (will geh'n).

Möller.

Herr Stein läßt den Herrn Förſter fragen, ob er ſich beſonnen hätte.

Förſter.

Dächt' ich doch!

Möller.

Daß Sie durchforſten wollen.

Förſter.

Daß ich nicht durchforſten will.

Möller.

Das heißt, daß Sie die Förſterſtelle aufgeben.

Förſter.

Das heißt — daß Sie ein Narr ſind.

Möller (ſehr feierlich).

Ich habe den Auftrag von Herrn Adolf Friedrich Stein, Chef des Handelshauſes Stein und Sohn, im Fall Sie den Befehl Ihres Herrn auszuführen noch ſich weigern ſollten, Ihnen Ihre Abſetzung anzukündigen und auf der Stelle dem Buchjäger zu notifiziren, daß er Förſter von Düſterwalde iſt.

Förſter.

Und das wär' Ihnen ein Vergnügen —

Möller.

Von mir iſt hier nicht die Rede; hier iſt die Rede von der Firma Stein und Sohn, die zu vertreten ich die Ehre habe. Ich laſſe Ihnen fünf Minuten Bedenkzeit. (tritt an's Fenſter).

Förſter.

Abſetzen? mich abſetzen? Wiſſen Sie, was das heißt? Einen Mann, der vierzig Jahre lang redlich

gedient? Himmelelement, Herr! Wenn ich thäte, was er will — dann wär' ich abſetzenswerth. Durchforſten! Und der Berg liegt gegen Nord und Nordweſt offen wie ein Buch —

Wilkens.

Hm! Aber von Seinen Bäumen iſt dahier auch gar nicht die Rede.

Förſter.

Daß der Wind ſich hineinlegt und Alles zuſammenknickt? Element! Dummes Zeug. Es iſt gar nicht ſein Ernſt. Wenn er ſich nur erſt beſinnt. —

Wilkens.

Drum und ſo ſagt' ich Ja. Bis es zum Hauen kommt, kann einer ſich noch hundertmal beſinnen. Und das ſieht Er doch, daß es dem Herrn Stein hier nicht abſolut um's Hauen iſt? Sondern nur, daß er ſein Anſeh'n behaupten will. Wenn er Herr iſt, ſo muß er doch Recht behalten.

Förſter.

Aber er hat unrecht und zu einem Unrecht ſag' ich nicht Ja. Vierzig Jahr hab' ich das Meine nichts geachtet um das, was mir anvertraut war, hab' ich —

Wilkens.

Hm, und ſo dächt' ich, wenn Er's vierzig Jahr mit ſeinen Bäumen treu gemeint hat, ſo könnt' Er das nun auch einmal mit Frau und Kindern und mit ſich ſelbſt.

Förſter.

Weiß Er, daß das dem Stein ein Schaden werden kann von ſechstauſend Thalern? Was? Um die ich ihn brächte mit meinem Ja? Und dann ſollt' einer auftreten und ſagen: der Ulrich hat Ja dazu geſagt? In fünfzehn Jahren konnte ein Schlag daſteh'n, daß ein Jägerherz aufgehn mußte davor und —

Wilkens.

Hm; und das kann ja noch immer —

Förſter.

Wenn der vermaledeite Wind von Hersbruck her einmal drinn gelegen hat? Er red't wie Er's verſteht.

Förſterin (furchtſam).

Aber was ſoll aus uns werden?

Förſter.

Wir ſind ehrliche Leute und das wollen wir bleiben.

Wilkens.

Hm! Wenn hier von der Redlichkeit ganz und gar die Rede wäre!

Förſter.

Aber zum Teufel, Herr, von was ſonſt? Was? Pfötchen geben? Schlagt nur zu! Ihr werdet ſchon klug werden. Und in's Fäuſtchen lachen? Nur kein ehrliches offenes Wort. Das iſt eure Bauernmoral ſo. Wenns euch nur nicht an den Geldbeutel geht, ihr laßt's geh'n. Wo ihr nicht müßt —

Wilkens (ſelbſtzufrieden).

Hm, ja. Wo der Bauer nicht muß, da regt er nicht Hand und nicht Fuß. Da hat Er ſchon recht; das iſt ſo die Bauernmoral. Und ich ſag' Ihm, die Bauernmoral iſt nicht dumm. Hätt' Er die Bauernmoral befolgt, ſo hätt' Er ſeine Schuldigkeit gethan und nicht für den Heller mehr und hätte das Seine an ſich gewandt und an Frau und Kinder, und nicht an fremdes Gut; ſo könnt's Ihm nun auch egal ſein, was draus wird. — Weß Brot ich eſſe, deß Lied ich ſinge. Er wird nicht bezahlt, daß Er Herr, ſondern daß Er Diener ſein ſoll. Wenn alſo Sein Herr ſagt: es ſoll durchforſtet werden —

Förſter.

So muß ich dafür daſein, daß es nicht geſchieht. Der redliche Mann geht vor den Diener.

Wilkens.

Hm! Da wären wir ja glücklich wieder beim Anfang. (Wendet ſich.)

Förſterin.

Er will doch nicht gehen? Er iſt noch mein einziger Troſt, der Herr Vetter. Er wird ſich ja noch beſinnen. Auf den Herrn Vetter gibt er noch das Meiſte.

Wilkens.

Das merk' ich.

Förſterin.

Die Verlobung! — Die Marie! — Und daß auch

der Herr Paſtor nicht da iſt! Wenn doch nur der Herr Vetter —

Andres (tritt auf).

Wilkens.

Er hat einen Schädel von Eiſen. Kann man ihm denn was deutlich machen?

Möller

(der bis jetzt ruhig aus dem Fenſter geſeh'n, ſieht nach ſeiner Uhr und wendet ſich dann feierlich gegen den Förſter).

Herr Förſter; nun möcht' ich um Ihre letzte Erklärung bitten.

Förſter.

Was ich geſagt hab', das hab' ich geſagt. (Schritt; bleibt ſteh'n). Und übrigens kann er's gar nicht, das mit dem Abſetzen. Er kann mich ja gar nicht abſetzen. Erſt muß er mir nachweiſen, daß ich's verdient hab'. Um nichts und wieder nichts kann er mich nicht abſetzen.

Möller (mit Anſehn).

Alſo Sie wollen nicht? Rund heraus: Sie wollen nicht?

Förſter.

Wenn's Ihnen noch nicht rund genug war, Nein! Runder kann ich's nicht zuſammenbringen. Ein Schurke will ich nicht ſein und einen redlichen Mann kann er nicht abſetzen. Iſt das nun rund genug, daß es rollt? Ich bin Förſter und ich bleibe Förſter und — durchforſtet wird nicht. Das ſagen Sie Ihrem Herrn und Ihrem Buchjäger und wem Sie wollen.

Förſterin.

Haben Sie nur ein wenig Geduld mit ihm. Das kann ja gar nicht Herrn Stein's Ernſt ſein und Sie haben ſchon ſoviel Güte gehabt —

Möller.

Wenn ich's wäre, ich, Juſtus Möller — was thät' ich nicht, der Frau Förſterin zu gefallen? aber ich ſtehe hier als Bevollmächtigter von Stein und Sohn.

Förſter.

Wenn er ein Recht zu haben glaubt, ſo mag er's verfolgen. Und Du ſollſt mein gutes Recht nicht ſo beleidigen, Weib, daß Du beim Unrecht betteln gehſt. Guten Tag, Herr Möller. Wünſchen Sie ſonſt noch was? Nicht? Haben Sie mir ſonſt noch was zu ſagen?

Möller (ſehr feindlich).

Nichts, als daß Ihre Förſterſchaft von dieſem Augenblick an zu Ende iſt. Hier iſt die Beſoldung, ein Halbjahr voraus. — Dafür werden Sie ſo bald als möglich, ſpäteſtens in drei Tagen das Forſthaus räumen, damit der nunmehrige Förſter hereinzieh'n kann, der von dieſem Augenblick an ganz allein für den Forſt zu ſorgen hat.

Förſter (muß ſich ſetzen).

Förſterin

(zu Andres, den ſie immer zurückhalten müſſen und der nun nach der Thüre eilt).

Wohin, Andres?

Andres.

Dem Robert ſagen, was ſein Vater —

Förſterin.

Daß Du nicht etwa —

Andres.

Laß mich, Mutter, eh' ich den am Kragen faſſe da — (heftig ab).

Förſter.

Schon gut. Schon gut. Daß Du mir ſtill biſt, Weib (ſteht auf). Guten Tag, Herr Möller. Hier haben Sie Geld liegen laſſen. Herr, ſonſt werf' ich's Ihnen nach (tritt an's Fenſter und pfeift).

Möller.

Sie ſehen, Frau Förſterin, ich thu meine Schuldigkeit mit Schmerzen. Ich gehe zum Buchjäger.

Förſter (ohne ſich nach ihm zu wenden).

Glückliche Reiſe!

Zehnter Auftritt.

Der **Förſter** ſteht im Fenſter und pfeift. **Willens** ſucht Stock und Hut. Die **Förſterin** ſteht rathlos von Einem zum Andern. **Möller** im Abgehn ſtößt auf **Robert** und **Andreä**, die hereingeſtürmt kommen. **Marie** hängt an Robert's Arm, den ſie zu beſänftigen ſucht.

Robert (zornig im Hereintreten).

Er ſoll nachgeben, er ſoll den ſchönen Tag nicht ſtören.

Andres.

Geh' zu Deinem Vater; der hat den Streit angefangen.

Möller.

Gut, daß ich Ihnen begegne, Herr Stein. Sie möchten ſogleich nach Hauſe kommen. (ab).

Robert.

Ulrich, Sie geben nach, Sie müſſen nachgeben.

Förſter (ſich vom Fenſter wendend).

Sie, Herr Stein? Was ſuchen Sie bei mir? Marie, Du gehſt dort hinaus. Was ſuchen Sie bei dem Mann, den Ihr Vater abſetzen will?

Robert.

Aber warum wollen Sie nicht Ja ſagen?

Andres.

Weil er ein rechtſchaffener Mann bleiben will und ſich nicht zum Schurken machen laſſen will von Euch. (Förſter winkt ihm zu ſchweigen.)

Robert.

Mit Dir red' ich jetzt nicht, Andres.

Förſter.

Sind Sie mit Ihres Vaters Bewilligung hier, Herr Stein? Außerdem — Herr und wenn Ihr Vater mir meine Stelle nehmen könnte und meine Ehre — daß ich ein unbeſcholten Kind hab', das kann er mir nicht nehmen. Und ein Andrer — was? Junger Herr, hier bin ich kitzlich. Verſtanden?

Förſterin.

Aber willſt Du's noch mit dem letzten Freund verderben?

Förſter.

Die Marie hat einen Ruf zu verlieren. Wenn Er ein Freund iſt, weiß Er ohne mich, was Er thun muß.

Robert.

Ich weiß, was ich thun muß, aber Sie wiſſen's nicht; ſonſt ſetzten Sie Ihrer Kinder Glück nicht an eine Laune — an —

Förſter.

Oho; das ſagen Sie Ihrem Vater, junger Herr.

Robert.

An einen Eigenſinn. Ich hab' Ihr Wort und Marie hat das meine; ich bin ein Mann und will kein Schurke ſein.

Förſter.

Und weil Sie kein Schurke ſein wollen, ſoll ich einer ſein? Soll's heißen: der Ulrich hat Vater und Sohn auseinander gebracht? Herr, mein Mädel da iſt zu gut, als daß es heißen ſoll von ihr, ſie hat ſich in die Familie geſchlichen. Herr Stein, hier bin ich zu Haus. Sie wiſſen, was ich meine.

Förſterin.

So laß die Kinder wenigſtens —

Förſter.

Einen dummen Streich machen? Und Ihr ſeht zu und hernach wißt Ihr nichts als Heulen.

Robert.

Marie, wie es auch werden mag —

Förſter.

Ich weiß nicht, ob ich die Marie kenn'. Wenn ich die Marie nicht kenn', ſo iſt's beſſer, Du gehſt gleich mit ihm.

Marie.

Vater, er meint's ſo treu.

Förſter.

Gut; ſo geh' mit ihm.

Förſterin.

So hart —

Robert.

Bei dem Himmel, Marie, der uns einander beſtimmt hat —

Förſter (wie vorhin; zur Förſterin).

Und daß Du mir nicht etwa — Hörſt Du, wenn's geſchäh' — (er wendet ſich mit ihr nach dem Hintergrunde).

Andres (losbrechend).

Nun iſt's genug. Marie, Du gehſt oder der hier geht.

Förſterin.

Nun fang' auch Du noch an, Andres! (ſie geht zu ihm auf die linke Seite).

Andres.

Ich hab' lang' genug geſchwiegen. Laß mich, Mutter. Sein Vater hat meinen Vater beſchimpft, der ſoll nicht auch noch meine Schweſter beſchimpfen.

Robert.

Du biſt mein, Marie. Den will ich ſeh'n, der uns — Fort mit der Hand!

Marie.

Robert, es iſt mein Bruder!

Andres (dreſſend).

Nur einen Schritt weiter, ſo —

Robert.

Fort, ſag' ich, um Gotteswillen —

Andres.

Du biſt mein Mann nicht —

Robert.

Nicht mit der Fingerſpitze ſollſt Du berühren, was mein iſt. Euch Allen zum Trotz —

Andres.

Hörſt Du's, Vater?

Förſter (zwiſchen die Beiden tretend).

Zurück da, Burſche. Wer iſt Herr im Haus?

Andres.

Biſt Du's, Vater, ſo zeig', daß Du's biſt, oder laß mich's dem zeigen da.

Förſter.

Andres, jetzt gehſt Du dorthin und muckſt mir nicht.

Andres.

Vater —

Förſter.

Ob Du Parition leiſten wirſt!

Andres (reißt eine Flinte von der Wand).

Förſter.

Was machſt Du da?

Andres (verbiſſen).

Nichts. Hier im Hauſe biſt Du Herr; draußen iſt's Niemand; draußen ſind wir's Alle.

Förſter.

In meinem Forſt bin ich's.

Andres.

Aber keinen Schritt weiter.

Förſter.

Was heißt das? Antwort!

Andres.

Nichts weiter, Vater. Es braucht's nur der dort zu wiſſen. Wenn Du auf Deine Ehre nicht hältſt — für der Marie ihre ſorg' ich. Das iſt für den, der der Marie zu nahe kommt.

Förſterin.

Was für Reden!

Robert.

Reden eben. Kinder fürchten ſich vor Reden.

Andres.

Bei Reden ſoll's nicht bleiben, ſo wahr ich ein Mann bin.

Robert.

Wärſt Du ein Mann, Du drohteſt nicht, Du —

Andres.

Wären wir wo anders, Du höhnteſt nicht —

Förſter.

Andres!

Robert. | Gib Raum —

Andres. | Fort, ſag' ich.

Förſter (faſt zugleich pfeift durchdringend auf dem Finger).

Andres.

Wo Du nicht mehr —

Förſter (indem er zwiſchen die Beiden tritt).

Rebelliſche Jungens! Ruhe da. Daß ſich's Keiner einfallen läßt! Blitzjunge da! Wenn ich einen Vormund brauche, ſo nehm' ich keinen Gelbſchnabel dazu. Bin ich Herr hier oder iſt's ſonſt Jemand? Was haſt Du hier zu thun, Burſche? In den Wald mit Dir; dem Weiler auf die Hände ſeh'n, daß er nicht faullenzt; dann ein Dutzend Ahornpflanzen in der Baumſchule herausgenommen, in feuchtes Moos geſchlagen; der Haslauer Bote, wenn er kommt, daß er nicht warten muß. Kein Muck. Vorwärts!

Andres

(gehorcht und geht, nachdem er Robert einen herausfordernden Blick zugeworfen, den dieſer beantwortet).

Förſter.

Und Sie, Herr Stein; guten Tag, Herr Stein; Sie wiſſen, was ich meine.

Förſterin.

Wenn Sie's Ihrem Vater vorſtellten; aber ſanft und freundlich! Und brächten ihn zurück.

Marie.

Dann ſäh' ich, wie lieb Du mich haſt, Robert.

Förſter (milder).

Eher kommſt Du mir nicht wieder. Adieu, Robert. Und läßt mir das Mädel da in Ruh'.

Robert.

Ich gehe. Aber wie's auch werden mag, mein Recht an die Marie geb' ich nicht auf. (ab).

Förſterin.

Muß heut denn Alles zum Schlimmſten ausgeh'n? Und Er, Herr Vetter, auch Er will uns verlaſſen?

Wilkens.

Hm! Wenn Einer abſolut mit der Stirn' durch die Wand will! Der Narr bin ich nicht, der die Hand dazwiſchen hält. (Ab).

(Vorhang fällt).

Ende des erſten Aufzuges.

Zweiter Aufzug.

Im Schloſſe.

Erſter Auftritt.

Stein allein; er ſitzt.

Verwünſchter alter Eigenſinn! Der ganze ſchöne Tag verdorben. Jetzt ſäßen wir bei Tiſch. Recht mag er ſchon haben, daß das Durchforſten nicht taugt. Aber muß er mich deßhalb ſo in Rage bringen? Freilich ich mußte klüger ſein als er. Meine Hitze war ſchon auch mit ſchuld. — Mich dauert nur die Förſterin — und die Kinder. Ich will auch — (ſteht auf, ſetzt ſich wieder). Was denn? Eine Thorheit mit der andern gut machen? So unüberlegt im Nachgeben ſein, wie ich's im Uebelnehmen war? Alter Sprudelkopf! Aber das ſoll mir eine Lehre ſein. — (Kleine Pauſe, dann ſteht er wieder auf, nimmt Hut und Stock und wirft beides wieder hin.) Nein, es geht nicht; es geht durchaus nicht. Was? Das wär' eine Blamage,

nie wieder gut zu machen. Dasmal muß er kommen; ich kann ihm nicht helfen. Aber er hat vielleicht ſchon — iſt das nicht Möller? (raſch dem Kommenden entgegen.)

Zweiter Auftritt.

Robert. Stein.

Robert (eilig hereintretend.)

Sie wollen mein Glück zerſtören, Vater?

Stein (überraſcht; unwillig).

Robert!

Robert.

Das dürfen Sie nicht.

Stein.

Daran fehlt's, daß auch Du kommſt und mir den Kopf warm machſt.

Robert.

Vater, von der Verlobung laſſen Sie mich wegholen wie das Kind vom Spielzeug; aber ich bin kein Kind, dem man gibt und nimmt, wie's einem einfällt, ich hab' Ihr Wort und Sie müſſen es halten. Sie wollen mein Glück einer Laune opfern? So weit geht kein Vaterrecht!

Stein.

Aber was willſt Du nun eigentlich?

Robert.

Sie fragen, ob Sie ſich mit dem Förſter verſöhnen wollen?

Stein.

Junge, wie kannſt Du Dich unterſteh'n? Willſt Du mich zur Rede ſtellen? — Geh' zu dem Eigenſinn; er hat unrecht, er muß nachgeben.

Robert.

Vom Förſter komm' ich; er wies mich zu Ihnen —

Stein.

Ich kann nichts thun — und nun laß mich in Ruh'.

Robert.

Sie wollen nichts zur Verſöhnung thun?

Stein.

Nichts, wenn er nicht nachgibt; und nun geh' Deiner Wege.

Robert.

Wenn Sie nichts zur Verſöhnung thun, betret' ich ſeine Schwelle nie wieder. Anores und ich ſind Todfeinde geworden; vielleicht ſteh' ich ihm heut' noch auf Tod und Leben gegenüber. — So mag's kommen, wie's will; ich hab' Alles gethan, was ich thun konnte; Vater — mich kann kein Vorwurf treffen. Wenn ein Unglück geſchieht — Sie konnten's verhüten und der Förſter konnt' es verhüten — Marie iſt mein, und nicht Sie und nicht der Förſter ſollen mir ſie nehmen.

Stein.

Biſt Du raſend, Junge? Den Augenblick auf Dein Zimmer! Hörſt Du?

Robert.

Vater, ich frage Sie —

Stein.

Zu gehorchen haſt Du, nicht zu fragen!

Robert.

Der Jähzorn reißt Sie hin. Vater, ich bitte Sie, reißen Sie die Narbe hier nicht auf, die nur halb geheilt iſt. Ich will's erwarten, bis Sie ruhig ſind, bis Sie Ihrer wieder mächtig ſind.

Stein.

Du ſiehſt, daß ich meiner mächtig bin; Du willſt mich mit Gewalt reizen und es gelingt Dir nicht. Aber nun kein Wort mehr! Keinen Laut!

Robert (außer ſich).

Kein Wort? Hundert Worte, tauſend Worte, ſoviel die Bruſt erträgt. Ich will reden; bis ich's los habe da vom Herzen, will ich reden. Ihrem Möller, Ihren Schmiedeknechten verbieten Sie zu reden, mir nicht. Zeigen Sie Ihre Ungeduld, wie Sie wollen, bleiben Sie oder geh'n Sie — reden will ich. Sie ſollen's einmal wiſſen, daß ich's nicht mehr ertragen will, wie ein Knabe behandelt zu ſein, daß ich frei ſein will, daß ich allein ſtehen kann, daß Sie mich ſollen achten müſſen, daß ich weder Ihr noch irgend eines Menſchen Spielball ſein will.

Stein.

Drohſt Du mir mit dem alten Lied? Ich kann's auswendig. Du biſt noch da? Ich denke, Du biſt gegangen. Ja ſo; reden willſt Du, reden. Rede, thu', was Du willſt; ich halte Dich nicht.

Robert (ruhig im Tone des Entſchluſſes).

Und wenn Sie's nun wollten, es wär' zu ſpät. Auf meinem Recht beſteh' ich und ſollt' es mein oder eines Andern Leben koſten; aber Sie und den Förſter mach' ich verantwortlich dafür.

Stein (den ſeine Hitze ſchon zu reuen beginnt).

Junge —

Robert.

Leben Sie wohl — vielleicht auf ewig! (ſtürzt ab.)

Dritter Auftritt.

Stein allein, dann der **Paſtor.**

Stein (ſich vergeſſend, einen Schritt nach).

Wohin? — Robert! Junge! — Verwünſcht! Kaum die Hitze verredet und den Augenblick darauf — Aber iſt's auch nicht, als hätten Alle ſich verſchworen, mich mit Gewalt nicht aus dem Harniſch herauskommen zu laſſen? Wenn er ſich wirklich verfeindet hat und rennt

mit den Hitzköpfen zuſammen — Aber nachlaufen kann ich ihm doch nicht. — Kommt er wieder?

Paſtor (tritt ein).

Stein.

Sie, Paſtor? Sie treffen mich da —

Paſtor.

Hab's ſchon gehört (giebt ihm die Hand).

Stein.

Der Robert, der Junge —

Paſtor.

Hat mich faſt über den Haufen gerannt. Er will wieder einmal fort? Was? Den wollen wir ſchon feſt machen.

Stein.

Und mit dem alten Eigenſinn —

Paſtor.

Weiß ſchon. Iſt's auch die alte Geſchichte, die ewige Geſchichte, von der man das Ende allemal vorher weiß.

Stein.

Dasmal doch nicht ſo gewiß.

Paſtor.

Ja; ſie iſt verwickelter als ſonſt, weil zugleich die mit dem jungen Herrn drein kam. Und noch überdies iſt der junge Herr dasmal auch mit dem Andres zuſammengerannt, indeß —

Stein.

Iſt er das nicht, der hier kommt?

Vierter Auftritt.

Möller. Die Vorigen.

Stein.

Sie, Möller? Wie ſieht's aus? Er gibt nach?

Möller.

So wenig, daß er Ihnen vielmehr ſagen läßt, Sie könnten ihn gar nicht abſetzen.

Stein.

Ich könnte nicht? — (ruhiger). Wenn er noch meinte, ich könnt' es nicht wollen. — Und Sie haben Alles verſucht?

Möller.

Alles.

Stein.

Auch mit dem Buchjäger gedroht? Als ſollte der Förſter werden, als ſollten Sie dem ſogleich die Beſtallung bringen, wenn —

Möller.

Als ſollt' ich? — Mein Auftrag klang beſtimmter. Ich bringe Ihnen den gehorſamſten Dank des Buchjägers; er nimmt die Stelle an.

Stein.

Er nimmt — er nimmt ſie an? Er nimmt ſie wirklich an? Was das für ein dienſtwilliger Menſch iſt, der Buchjäger! Und Sie dazu — mit Ihrer Eile. — Sind

Sie ganz des Teufels, Herr? Ein Schreckſchuß ſollt' es ſein für den Ulrich. Der ſollte vernünftig werden — nachgeben. Und wenn ich's in der Hitze ſo geſagt hätte, wie Sie's verſtanden, ſo hätten Sie's anders verſtehen müſſen. Sie wiſſen, daß ich im Herzen nicht daran denke, den alten Mann da, der tauſendmal mehr werth iſt — aber Sie haben's auch, Sie haben's richtig verſtanden, aber — ich erinn're mich nun zu ſpät, Sie haben immer gegen dieſe Heirath geſprochen.

Möller.

Ich habe zwanzig Jahr der Firma Stein und Sohn gedient, Zeit genug, einmal zu erfahren, daß man auch zu gewiſſenhaft dienen kann. Ich habe nichts gethan, als buchſtäblich Ihren Auftrag erfüllt. Und wenn Sie mich dennoch verkennen wollen, ſo muß das mein Troſt ſein: Ich habe der Würde von Stein und Sohn nichts vergeben. (Er ſetzt ſich zur Arbeit).

Stein.

So mag's Ihnen die „Würde von Stein und Sohn" danken, was Sie da gemacht haben, ich nicht. (Pauſe.) Aber freilich; bei Licht beſeh'n, was war auch anders zu thun? nach dem, was vorgegangen war. Beruhigen Sie ſich nur. — Ich hab' einmal den Herrn geltend gemacht —

Paſtor.

Der obendrein noch ſo neu iſt.

Stein.

Ich hab' einmal die verwünſchte Wahl geſtellt. Vor dem alten Wilkens da. Ich kann doch nicht — So ein verwünſchtes raſches Wort! Und das man nicht einmal recht innerlich ernſt gemeint hat und das nun zum Schickſal wird, das uns zwingt, das unſer Herr wird, weil wir uns nicht die Mühe gaben, ſein Herr zu ſein —

Paſtor.

Ja, der Beſonnenheit wird es verwünſcht ſchwer, für die Schulden einzuſtehen, die die Hitze gemacht hat. Warum haben Sie auch nicht wie gewöhnlich blos unter vier Augen gezankt!

Stein (einige Schritte gemacht).

Nein, es geht nicht. — Und dennoch, wenn ich an die hitzigen Jungen denke — Möller, ſchicken Sie doch gleich nach meinem Robert, laſſen Sie ihn ſuchen; ich hätte mit ihm zu reden.

Möller (geht und kommt bald wieder).

Stein.

Ich kann dem alten Eigenſinn nicht helfen; dasmal muß er zu Kreuze kriechen. Ich kann mein Wort nicht zurücknehmen, das muß er ſelbſt einſeh'n. Und nunmehr kann er auch zu Verſtande gekommen ſein. — Aber damit er ſieht, daß ich bereit bin, zur Verſöhnung zu thun, was ich nur irgend kann, ohne mich zu blamiren — wie wär's, Paſtor, wenn Sie zu ihm gingen? Die Stelle freilich, die muß er vor der Hand aufgeben — aber ſeinen

bisherigen Gehalt, den kann er — ja, den ſoll er verdoppelt fortbezieh'n; er mag ihn einſtweilen als eine Penſion anſeh'n. Ich dächte — er iſt doch die Hauptſchuld an der Geſchichte — damit bezahlt' er ſeinen Theil daran billig genug.

Paſtor.

Ich mache mich gleich auf den Weg.

Stein.

Und ich begleite Sie ein Stück. Muß ich doch nicht ganz allein promeniren.

(Beide links ab.)

Fünfter Auftritt.

Möller allein, dann der **Buchjäger.**

Möller.

Und wenn nichts aus der Hochzeit würde da mit der Löhlein, ſo hat Stein und Sohn doch einmal durchgegriffen. Die Galle hat mir's umgewendet, wenn er allemal der erſte war — Dasmal bin ich zufrieden mit meinem Alten und will ſeine Naſe gern einſtecken. — Aber was poltert nur da draußen herum? (in der Thür.) Ein Glück, daß die durch die Zimmer gingen. Es iſt der Buchjäger. Und in welchem Zuſtand! Iſt das auch ein Menſch? (er bringt den betrunkenen Buchjäger hereingeführt.)

Buchjäger (erſt noch in der Scene).

Wo iſt der Stein? Heda, Kerl! der Stein! Seid Ihr's, Möller?

Möller (mit Gönneranſeh'n).

Daß Ihr's ſeid, darüber kann man nicht im Zweifel ſein. Was wollt Ihr hier?

Buchjäger (indem ihn Möller auf einen Stuhl ſetzt).

Bedanken, man muß ſich doch bedanken. Holt mir den Stein. Bedanken — 's iſt einmal Mode ſo.

Möller.

In dieſem Zuſtand?

Buchjäger

(indem ihn Möller mit Anſtrengung auf dem Stuhl niederhalten muß).

Zuſtand? Was geht Euch der Zuſtand an? Daß ich mich bedanken will, das iſt Zuſtand gnug. Laßt mich mit dem Zuſtand zufrieden. Iſt er drinn? Was?

Möller.

Da drinn iſt Niemand. Seid froh, daß Niemand drinnen iſt. Euch iſt nicht zu helfen. Ihr wollt einmal auf keinen grünen Zweig kommen. Eure Gönner können keinen noch ſo klugen Streich für Euch machen, ohne daß Ihr ſelber gleich einen hundertmal ſo dummen draufſetzt, der Alles wieder verdirbt. Den Herrn reut's ſchon, daß er Euch die Stelle gegeben hat, und Ihr gebt ihm auch gleich —

Buchjäger.

Ihr dummer Kerl Ihr, das Ihr ſeid. Mit Eurer Gönnerſchaft, das Ihr ſeid. Wenn Ihr nicht den Stein und den Ulrich auseinanderbringen wolltet der Löhlein wegen! Und wenn ich ſo dumm wär', wie ſo ein verwetterter, vermöllerter, vergönnerter Kerl. Baſta. Daß ich Einen Tag Förſter bin? Denn zwei Tag dauert's nicht, bis die zwei Keſſelflicker wieder einig ſind; hernach iſt's wieder aus mit meiner Förſterſchaft. Ihr denkt, weil Ihr keinen Durſt habt, ſeid Ihr ein honneter Kerl? Einen Tag weiß ich's — einen Tag bin ich's — Tu — Turbationsförſter nämlich — und den Tag hab' ich angewandt, Bruderherz — an Ulrich Andres — angewandt, Bruderherz. Komm, Bruderherz, denn ich bin fidel, Bruderherz. Du vermöllerter Gönner Du! (fällt ihm um den Hals.)

Möller (ſchamhaft und äußerſt verlegen ſich ſeiner erwehrend).

Aber was denken Sie denn? Wenn's Jemand ſähe! So ſchämen Sie ſich doch! (ſich in der Autorität gewaltſam zurückdrängend.) Mit Ulrich's Andres habt Ihr was vorgehabt? Was?

Buchjäger.

Vorgehabt, vorgehabt, den hab' ich vorgehabt, wißt Ihr? von wegen geſtern, wißt Ihr? und von wegen der Galle auf ſeinen Alten, wißt Ihr? Ihr wißt nichts, wißt Ihr? Seinen weißen Katzenbart, der Alte, ſoll er zerbeißen vor Wuth, wenn er's hört —

Möller.

Aber was mögt Ihr nur mit dem Andres angeſtellt haben?

Buchjäger.

Was? Nichts. Werdet's Zeit genug erfahren. Was? Durſt, Durſt, das iſt mein Jammergeſchrei, das iſt mein Siechthum, mein Elend, das iſt mein Gichtbruch, daran muß ich noch umkommen in meinen jungen Jahren. Wo iſt der Stein?

Möller.

Jetzt kommt Ihr mit auf meine Stube und trinkt eine Taſſe ſchwarzen Kaffee, damit Ihr vernünftig werdet. Ich muß dann nach dem Hochofen; da nehm' ich Euch mit bis an die Mühle am heimlichen Grund. Und Ihr geht vollends heim. Man muß Euch die Hände binden, wenn Ihr Euer Glück nicht wegjucken ſollt.

Buchjäger (indem ihn Möller abführt).

Wo iſt er? Heda! Wo iſt er? Der Stein?

Im Jägerhaus.

Sechſter Auftritt.

Die **Förſterin** allein, dann **Weiler** und ſpäter der **Förſter**.

Förſterin (das Fenſter ſchließend).

Er kommt noch immer nicht zurück, der Robert, und der Herr Paſtor auch nicht.

Weiler (indem er durch die Mitte tritt).

Na, wenn der nicht auf die Naſe fällt! Aber wer iſt's denn nun eigentlich? Ob mir die Frau Förſterin was aufgehoben hat? Aber ich hab' ohnehin keinen Appetit. Hm.

Förſterin.

Kalt wird's geworden ſein. (Holt einen Teller mit Speiſen aus dem Ofen, Brod u. ſ. w. dazu aus dem Schrank und ſetzt es auf den Tiſch zur Linken.)

Weiler.

Wir werden Alle einmal kalt. (Setzt ſich zum Eſſen.)

Förſter (iſt ſeitwärts eingetreten).

Hat er den Hirſch wieder geſpürt da aus dem Lutzdorfer!

Weiler.

Will Dich ſtolziren. Aber ſo iſt's. So wie's heißt Mann und Frau, Herr und Diener — dann iſt Lieb' und Freundſchaft heidi!

Förſter.

Und was heißt das da mit dem Stolziren?

Weiler.

Mit allen vier Beinen ſtand er da am Grenzbuſch im Hafer drinn und fraß.

Förſter.

Wer?

Weiler.

Der Hirſch da aus dem Lutzdorfer.

Förſter (nachdrücklich).

Ein Hirſch hat Läufte, und keine Beine, und frißt auch nicht, ſondern er äſet.

Weiler.

Meinetwegen.

Förſterin (ſeine Mahlzeit beſorgend).

Aber was iſt denn nur?

Weiler.

Hm.

Förſterin.

Ob man's nun erfährt? Wenn man nichts wiſſen will, da wird er nicht fertig.

Förſter (bleibt vor ihm ſtehen; ſtreng).

Weiler, hört Er?

Weiler.

Na, der Buchjäger da. Sechs Zoll iſt der heut' gewachſen, hat gleich ſeinen Hut mit den Treſſen aufgeſetzt und ſeinen Hirſchfänger umgethan und zwei Bittre und ein ſechs Kümmel mehr getrunken als gewöhnlich; hat aber auch einen Weg nöthig noch halb ſo breit wie ſonſt.

Förſter.

Iſt Er fertig?

Weiler.

Beinah! Aber wer iſt denn nun eigentlich der richtige Förſter von Düſterwalde? Der weiſt ſchon die Holzhauer zum Durchforſten an, da muß er's doch ſein? Aber Ihr thut auch, als wär't Ihr's noch?

Förſter.

Ich bin's auch noch; ich bin Förſter von Düſterwalde und Niemand ſonſt.

Weiler.

Ihr wollt's durchſetzen? Aber ich will Euch ſagen, wer heut' zu Tage Recht behält. (Pantomime des Geldzählens.) Wer den längſten Athem hat. — Wer kommt da ſo eilig?

Siebenter Auftritt.

Wilkens in ſeiner Art haſtig herein. Weiler eſſend. Förſter. Förſterin.

Wilkens (eintretend).

Aber was iſt denn nur paſſirt dahier? Einen guten Tag herein.

Förſterin (erſchrocken).

Paſſirt? Aber um Gotteswillen — iſt denn was paſſirt?

Förſter.

Gleich oben hinaus.

Wilkens.

Er wird noch noch ſehen mit Seinem Eigenſinn.

Förſterin.

Aber was denn nur?

Wilkens.

Weiß ich's? Begegnet mir der kenfuſe Hanns da am Scheibenweg und ficht mit den Händen, als wenn er auf Jemand losſchlüge und weiſ't daher nach dem Jägerhaus —

Förſter.

Er wies auf den Wald; das Durchforſten meint' er —

Wilkens.

Mein Weg war eigentlich ein anderer, aber ich denke, ich muß doch ſeh'n. Und da ſteht auch gleich eins in tiefen Gedanken, da nicht weit vom Haus. Iſt's der Andres. Denk' ich, den fragſt du. Hm. Wie mich der kommen hört, fährt er auf, ſieht mich wild an und — fort iſt er. Ich ruf' ihm; hm; der hat ja ſeinen Namen vergeſſen. Ich lauf' ihm nach, aber der — fort, als hätt' er kein gutes Gewiſſen.

Förſterin.

Was das nun wieder iſt!

Förſter (ruft aus dem Fenſter mit Autorität).

Andres!

Weiler.

Da kommt er ja ſchon.

Achter Auftritt.

Der Paſtor. Vorige. Weiler ſpend.

Weiler.

's iſt der Herr Paſtor. (Begrüßung.)

Förſterin.

Gott ſei Dank! Der gute Herr Paſtor!

Förſter.

Sie meinen zur Verlobung zu kommen, Herr Paſtor — aber —

Paſtor.

Ich weiß Alles, was Ihr angeſtellt habt.

Förſter.

Der Herr Stein —

Paſtor.

Von dem komm' ich eben. Und was ich Ihnen zu bringen habe — ich weiß, Sie nehmen's deshalb um nichts unfreundlicher auf, weil ich's bringe.

Förſterin.

Wenn der Herr Paſtor vom Herrn Stein kommen, da kann noch Alles gut werden. Aber Sie wiſſen nicht, Herr Paſtor, wie eigenſinnig der Mann da iſt.

Paſtor.

Was denn? Ich weiß Alles. Aber er iſt doch nicht der Hauptſünder; ſonſt käm' ich nicht als Steins Geſandter. Der will den erſten Schritt thun.

Wilkens.

Ich thät' ihn nicht, wenn ich der Herr wär'.

Paſtor.

Ja, alter Freund Ulrich, dem Stein thuts leid, daß ſeine Hitze die Urſach gegeben hat, den ſchönen Tag zu ſtören.

Förſter.

Hört Er, Vetter Wilkens?

Paſtor.

Das mit dem Abſetzen war gar nicht ſo ſchlimm gemeint.

Förſter.

Hört Er, Weiler?

Paſtor.

Daß es nun freilich ſein Bewenden dabei haben müßte —

Förſter.

Sein Bewenden — Herr Paſtor, was ſoll das heißen?

Paſtor.

Daß er ſein Wort nicht ſogleich wieder zurücknehmen könnte, ohne ſich zu blamiren — das müßten Sie ſelbſt einſeh'n.

Förſter (gereizt).

So? Und der Buchjäger?

Paſtor (zuckt die Achſeln).

Iſt vor der Hand Förſter von Düſterwalde; das iſt nicht zu ändern —

Förſter.

Das ſagen Sie; aber Ich ſag' Ihnen, Herr Paſtor, der Buchjäger iſt's nicht; Förſter von Düſterwalde bin ich. Und ich bin's, Herr Paſtor, und ich bleib's, Herr Paſtor, bis der Herr Stein bewieſen hat, daß ich gegen meine Pflicht gehandelt hab'.

Paſtor.

Damit Sie aber ſähen, wie bereit er ſeinerſeits wär', ſein Theil Unrecht auszugleichen und das alte gemüthliche Verhältniß wieder herzuſtellen, ſollen Sie Ihren bisherigen Gehalt verdoppelt fortbehalten als Penſion.

Förſter (macht Schritte und pfeift).

Paſtor.

Soweit mein Auftrag, alter Freund; und nun —

Förſter (bleibt vor dem Paſtor ſtehn).

Wofür, Herr? Will er mir meine Ehre damit abkaufen? Herr Paſtor, meine Ehre iſt mir nicht feil. (Schritte und pfeift.)

Paſtor.

Aber, alter, wunderlicher Freund —

Wilhens.

Ja, wenn er einen Menſchen anhörte!

Förſter (mit vorhin).

Soll's ein Gnadengehalt ſein? Ich brauche keine Gnade. Ich kann arbeiten. Umſonſt nehm' ich nichts. Ich nehme keine Almoſen. Ich weiß, er kann mich nicht abſetzen, wenn ich nicht ſchlecht geweſen bin; das weiß

ich aus mehren Exempeln, zum Beiſpiel vom Jäger Rupert in Erdmannsgrün. Wenn ich mich willig abſetzen ließe, ſo geſtänd' ich ſelber ein, daß ich ſchlecht wär'. Dem Rupert konnten ſie auch nichts beweiſen und er blieb in ſeinem Dienſt. Und wer nimmt einen Abgeſetzten in Dienſt? Herr Paſtor, ich hab' von Vater und Großvater eine Ehre ererbt und bin ſie meinen Kindern und Kindeskindern ſchuldig; mein Vater hat vor mir die Stelle gehabt und mein Großvater vor meinem Vater; ſie heißen mich den Erbförſter im ganzen Thal; ich wär' der erſte aus meinem Stamm, der abgeſetzt wäre. Geh'n Sie hinaus in meinen Forſt, Herr Paſtor, und wenn Ihnen nicht die Seele davor aufgeht — Herr Paſtor, ich habe den Forſt bis auf den Kirchhof gezogen; da liegt mein Vater und mein Großvater und von ihren Herrn ſteht das Zeugniß auf ihren Steinen: Sie waren redliche Männer und treue Diener. Sie liegen, wie ſich's für Jägersleute gebührt, unter grünen Tannen. Herr, und wenn mein Kindeskind einmal dahin käm' und fragte: Aber warum liegt der nicht unter den Tannen, der ſie gepflanzt hat? Warum haben wir nichts mehr da zu ſuchen? Iſt der ein Schurke geweſen, daß ſein Herr ihn hat abſetzen dürfen? Und wenn ſie meinen Grabhügel ſuchen und finden ihn hinter der Kirchhofsmauer? Herr, wenn Sie ohne Ihre Ehre leben können, ſo iſt's gut für Sie — oder vielmehr, ſo iſt's ſchlecht von Ihnen. Aber ſehen Sie, Herr Paſtor, für mich gibt's nur Eine

Wahl, entweder neben meinem Vater und Großvater unter die Tannen oder — hinter die Kirchhofsmauer. Herr Paſtor, ich bin Förſter hier, oder er müßte öffentlich erklären, der Herr Stein, daß er an mir gehandelt hat als ein Schurke. Das Meine hab' ich in ſeinen Forſt gewandt; ich will nichts herausnehmen als den Stock, an dem ich in die Welt gehe und in meinen alten Tagen einen neuen Dienſt ſuche, aber von mir muß die Schande abgewiſcht ſein und auf ihm muß ſie kleben bleiben. Ich bin in meinem Recht und will's behaupten.

Wilkens.

In Seinem Recht? Hm. Was will Er mit dem Recht? Recht koſtet Geld. Recht iſt ein Spielzeug für die Reichen wie Pferde und Wagen. Hm. Mit Seinem Recht und Unrecht da. Sein Recht, das iſt Sein Eigenſinn; Er reißt noch Frau und Kindern die Kleider vom Leibe, damit Er nur Seinen Eigenſinn warm halten kann.

Paſtor.

Aber —

Neunter Auftritt.

Wilhelm. Vorige.

Wilhelm.

Vater, der Andres iſt draußen und will nicht herein. Ich hab's ihm geſagt, daß Du ihn gerufen haſt.

Förſterin.

Komm, Wilhelm, wir wollen hinaus zum Andres —

Förſter.

Stille da, Weib! Daß Ihr ihn vollends konfus macht mit Lamentiren? Entweder Ihr verhaltet Euch ruhig oder Ihr geht dahinaus und ich zieh' hinter Euch den Schlüſſel ab.

(Er geht feierlich nach der hintern Thüre.)

Andres! Du kommſt ſogleich herein. Hörſt Du?

Zehnter Auftritt.

Andres. Vorige.

Andres (in der Thür; wie er die Menſchen ſieht, will er zurück).

Förſter.

Andres, Du kommſt herein. Vor Deinen Vorgeſetzten.

(Setzt ſich wie zu einem Verhör.)

Förſter, Förſterin, Weiler, Wilhelm auf der linken Seite, Paſtor, Wilkens auf der rechten; Andres, der Niemand anzuſehen wagt, in der Mitte.

Förſter.

Hierher, Forſtgehülfe Andres Ulrich. Wo kommſt Du her?

Andres.

Vom Gehege, Vater.

Förſter.

Wo haſt Du Deine Flinte, Andres Ulrich?

Andres (ſchweigt).

Förſter.

Wer hat ſie?

Andres (dumpf).

Der Buchjäger.

Förſter (ſteht unwillkürlich auf).

Förſterin (voll Angſt).

Ulrich!

Förſter (ſetzt ſich wieder).

Hier hat Niemand zu reden als der Forſtgehülfe Ulrich und ſein Vorgeſetzter. Andres —

Andres.

Vater —

Förſter.

Warum ſiehſt Du mich nicht an?

Andres.

Ich kann Niemand mehr unter die Augen ſeh'n. Ich will als Schiffsjunge nach Amerika. Laß mich, Vater!

Förſter.

Junge, Du haſt zu antworten, wenn Dich Dein Vorgeſetzter fragt. Was hat der Buchjäger? Heraus damit.

Andres.

Ich war eben drüber, die Ahornpflanzen in der Baumſchule herauszunehmen —

Förſter.

Wie ich Dir befohlen hatte.

Andres.

Da kam der —

Förſter.

Der Buchjäger. Weiter, Andres Ulrich.

Andres.

Mit ſechs Holzhauern vom Brandsberg her —

Förſter.

Vom — weiter, Andres Ulrich.

Andres.

Er war betrunken —

Weiler (halblaut).

Wie gewöhnlich (auf einen Blick des Förſters, als hätt' er nichts geſagt).

Andres.

Und die Holzhauer waren's auch. Er ließ die Korbflaſche umgeh'n. Hier wird angefangen, ſagt' er; der Ulrich hat ſchöne Wirthſchaft gemacht, ſagt' er; darum iſt er abgeſetzt. Wie er das geſagt hatte, trat ich vor —

Förſter.

Tratſt Du vor — (ſteht auf).

Andres.

Und ſagte, er wär' ein elender Verläumder. Und übrigens hab' er nichts anzuordnen im Forſt.

Förſter (ſtreckt ſich).

Im Forſt.

Andres.

Und ſollte geh'n, wohin er gehörte.

Förſter (nachdrücklich).

Gehörte. (Setzt ſich.) Und der —

Andres.

Lachte —

Förſter

(ſteht auf, ſetzt ſich wieder, pfeift und trommelt vor ſich auf dem Tiſch; dann)

Weiter —

Andres.

Und ſagte: „was will der Kerl?"

Förſter (mit ſtarker Stimme).

Andres!

Andres.

Vater —

Förſter.

Und Du? Weiter, weiter.

Andres.

„Hat da Pflanzen aus meinem Forſt in der Hand?" (leiſe). Haltet mir doch den Holzdieb, den Pflanzenſtehler!"

Förſter (kleine Pauſe).

Und die —

Andres.

Hielten mich.

Förſter.

Und Du —

Andres.

Es waren zuviel — mein Wehren half mir nichts.

Förſter (der den Kampf mitkämpft).

Half nichts; es waren Sechs über Einem.

Andres.

Ich war wüthend, wie ich ſah, was er wollte. Sie zogen mich — aus. Ich ſagte, er ſollte mich erſchießen, ſonſt wollt' ich's ihn, wenn er mich lebendig geh'n ließe. Dazu lacht' er. Die — mußten — mich — halten —

Förſter (ſpringt auf).

Und der —

Andres (widerſtrebend, flehend).

Vater —

Förſter.

Und der hat —

Andres.

Hat —

Förſter (ſchwach).

Hat —

Andres (außer ſich).

Vater, ich kann's nicht ſagen. Das hat mir noch kein Menſch gethan auf der Welt!

Förſter (tiefathmend).

Stille jetzt. Sag's hernach — Andres. (Pauſe, er geht bei Andres vorüber, der nun zur Förſterin tritt). Schönes Wetter heut', Herr Paſtor — zuckt mich da auf einmal wieder der alte Fluß im Arm. — Und die Mücken ſpielen ſo

tief. — Es wird noch Gewitter geben heut'. — Andres, er hat Dich — ich hab's nie und ein Fremder — ein — ſag' nichts, Andres — ich verſteh' Dich. (Macht Schritte).

Förſterin (zu Andres).

Daß Du auch den Buchjäger geſtern gereizt haſt!

Weiler.

Hab' ich's nicht prophezeit?

Förſterin.

Du biſt todtenblaß. Ich will Dir Tropfen geben —

Förſter

(bleibt ſtraff vor Andres ſteh'n, die Förſterin weicht ängſtlich zurück).

Hör', Andres. Und Er, Weiler. (Weiler kommt vor). Aufgepaßt. Wer in meinen Forſt kommt mit der Flinte — angerufen! Verſteht Ihr mich?

Weiler.

Hm.

Förſter.

So iſt die Inſtruktion. Angerufen! Ich bin der Förſter und Niemand ſonſt und Ihr ſeid meine Leute. Der Herr und ſein Sohn paſſiren. Wer aber ſonſt in meinen Forſt kommt mit einer Flinte, hört Ihr? mag's ſein, wer's will; mag er einen grünen Rock am Leibe haben oder nicht — der iſt ein Wildſchütz, der wird angerufen: Halt! Flinte weg! Wie's die Inſtruktion beſagt. Wirft er ſie hin, gut; wirft er ſie nicht hin, drauf gebrannt — wie's die Inſtruktion beſagt. — Und Du, Wilhelm, gehſt auf der Stelle zum Advokat Schirmer in

der Stadt. Dem erzählſt Du Alles. Er ſoll eine Klage machen gegen den Stein und ſeinen Buchjäger und ſoll ſie einreichen bei den Gerichten. Vergiß nichts, Wilhelm; daß mein Vater und mein Großvater die Stelle hatten, daß ſie mich den Erbförſter heißen, das Exempel vom Rupert in Erdmannsgrün; es wird nicht nöthig ſein, aber aus Vorſicht; daß der Forſt offen liegt gegen Mitternacht und Abend, vergiß mir nicht. Und daß der Stein mich abſetzen will, weil ich nicht als ein Schurke an ihm handeln will. Wenn Du jetzt gehſt, kannſt Du noch vor Nacht wieder heim kommen. Andres und ich begleiten Dich bis an die Grenzſchenke. Da kann Dich der Andres Abends erwarten, wenn Du wieder kommſt. (Zu Andres, der unter den Flinten wählt.) Nimm die doppelläufige mit dem gelben Riemen, Andres. Ich nehm' die andere.

Andres (thut es).

Mutter, ein Tuch; mich überläuft es ſo kalt.

Förſterin (holt es aus dem Schranke).

Aber Du ſollteſt beimbleiben, Andres, auf den Aerger. (Hilft ihm das Tuch um den Hals binden.)

Wilkens.

Und Er ſieht nicht, daß Er abſolut Unrecht behalten muß? Er iſt mit ſehenden Augen blind?

Paſtor.

Des Abſetzens wegen wollen Sie klagen? Das können Sie nicht.

Förſter (der ſich unterdeſſen den Hirſchfänger angeſteckt).

Das kann ich nicht? So iſt's recht, daß er mich abſetzen will?

Paſtor.

Unbillig iſt's gewiß; unrecht vor dem Herzen, aber nicht vor dem Gericht.

Förſter.

Was vor dem Herzen recht iſt, das muß auch vor den Gerichten recht ſein.

Paſtor.

Wenn Sie ſich's erklären laſſen wollten —

Förſter.

Erklären? Hier iſt Alles klar bis auf Ihre Hirngeſpinnſte da, womit einen die Herren eintreiben möchten, daß man an ſeinem eignen Verſtand irr werden ſoll. Mit Aber und Wenn, das kenn' ich. Die Aber und Wenn die kommen ganz oben aus dem Kopfe; da weiß das Herz nichts davon; das ſind Praktikenmacher. Nun gut, Herr Paſtor, erklären Sie doch einmal. Aber mit Ja und Nein. Was drüber iſt, das iſt vom Uebel. Die Aber und Wenn ſind vom Uebel. Der Herr Stein will mir meine Ehre nehmen; meine Treu' und Rechtſchaffenheit will er mir mit Schande vergelten; in meinem fünfundſechzigſten ſoll ich daſteh'n als ein Schurke. Nun, Herr Paſtor, auf Ja und Nein; iſt das recht?

Paſtor.

Auf Ja und Nein? — Freilich; recht iſt's nicht im gewöhnlichen Sinne, aber —

Förſter (fällt ein, ſiegreich).

Alſo recht iſt's nicht? Und wenn's nicht recht iſt, ſo muß es unrecht ſein. Und dazu ſind die Gerichte da auf der Welt, daß Unrecht nicht geſchehen ſoll. Mich ſoll kein Menſch irr' machen an meinem guten Recht; und der iſt mein Freund geweſen für immer, der mir noch das Wort vom Nachgeben ſpricht. Amen. Wenn's nur ein Aber brauchte, Unrecht aus Recht zu machen, ſo wollt' ich lieber unter den Wilden leben, ſo wollt' ich lieber das erbärmlichſte Thier ſein auf Gottes Erdboden als ein Menſch. Seid Ihr fertig, Jungens?

Andres und Wilhelm.

Ja.

Förſter.

So kommt, Jungens. Alles Andere kann zum Teufel geh'n, Herr; aber Recht, Herr, Recht muß Recht bleiben!

(Indem er geht und die Andern folgen, fällt der Vorhang).

Ende des zweiten Aufzugs.

Dritter Aufzug.

Grenzſchenke.

Erſter Auftritt.

Lindenſchmied. Wirth. Möller tritt herein; nach ihm Frei.

Möller.

Herr Wirth, ein Glas. (Für ſich.) Wird ja nunmehr ſeinen Weg vollends heimfinden, der Buchjäger. Von der Mühle da am heimlichen Grund hat er kaum eine Viertelſtunde nach Haus. — Einen guten Abend.

Frei (noch außen).

Ein Glas im Vorübergeh'n. (Tritt ein.) Da hinüber in's Herzogliche. Da geht's luſtig zu.

Wirth.

Gott behüt' uns vor der Sorte Luſtigkeit. Wohl bekomm's, Herr Buchhalter!

Möller.

Eine ſchöne Geſellſchaft!

Wirth.

Wollen Sie ſich nicht ſetzen, Herr Buchhalter?

Möller.

Danke. Ich muß noch nach dem Hochofen den Abend; meine Leute ſind ſchon voraus. (Für ſich, indem er das Glas an den Mund nimmt.) Auf glückliches Zuſtandebringen der Heirath mit Löhlein und Compagnie.

Frei.

Da drüben weiß man ſchon nicht mehr, was oben und was unten iſt, und bei uns geht's heut' oder morgen noch los. Der Erbförſter hat ſich ſchon in ſeinem Jägerhaus verbarricadirt.

Wirth.

Dummes Zeug. Der! Die Gewiſſenhaftigkeit ſelbſt!

Frei.

Man iſt ſo lange gewiſſenhaft, als es geht. Ein Hundsfott, der's eine Stunde länger iſt. Den Buchjäger will er oder ſeine Leute erſchießen, wo ſie ihn finden. (Geberde.) Und der Erbförſter fackelt nicht; da kenn' ich den alten Teufelskerl mit ſeinem weißen Schnauzbart.

Lindenſchmied (heiſer lachend).

Oho!

Frei (ſieht ſich nach ihm um).

Wollt Ihr etwa dem Buchjäger ſeine Partei nehmen? Was, Lindenſchmied?

Lindenſchmied (wie vorhin).

Dem Buchjäger ſeine —

Frei.

Weiß jedes Kind, wie lieb Ihr den habt.

Lindenſchmied (mit Geberde, wie vorhin).

Haha!

Frei.

Der Weiler hat's den Erbförſter ſelbſt ſagen hören. Und ich ſag' Euch, was der Erbförſter ſagt, das iſt ſo gut, als hätt's ein Anderer ſchon gethan.

Lindenſchmied.

Wird ſich hüten der — der Erbförſter. — (Gedämpft). Wenn die nicht wären, die am grünen Tiſch. Und der nicht wär', der — (deutet pantomimiſch an, daß er den Nachrichter meint.)

Frei.

Der hat aufgehört. Der —. Denn jetzt iſt's (ſchlägt auf den Tiſch) Freiheit! Der Erbförſter ſoll leben! Und wer's ſchlimm mit ihm meint — ich zeig' auf Niemanden —

Möller (eilig).

Hier, Herr Wirth. Schon faſt acht.

Wirth.

So eilig, Herr Buchhalter?

Möller.

Im Hochofen warten ſie auf mich.

Wirth.

Sie bekommen —

Möller (ſchon an der Thür).

Laſſ' Er nur. Ich behalt' es gut auf morgen. (Ab.)

Zweiter Auftritt.

Vorige, ohne Möller.

Frei (ſteht auf; die Fauſt hinter ihm her ballend).

Nichts ſollt Ihr gut behalten, Du und Deinesgleichen da. Es ſoll Euch Alles bezahlt werden. Lindenſchmied, geht Ihr mit da hinüber in's Herzogliche?

Lindenſchmied.

Hab' meinen Weg für mich. (Kommt vor.) Die hinter ihrem grünen Tiſch! Daß ein ehrlicher Kerl erſchrickt, wenn ein Blatt rauſcht, und hinter ſich ſieht, ob nicht der Büttel hinter ihm drein iſt.

Frei.

Wird umgeworfen der, der grüne Tiſch — ſag' ich Euch. In zehn Jahren ſoll's Niemand mehr erfragen können, was ſo'n Büttel 'mal für ein Ding geweſen iſt. Jetzt iſt Freiheit und die Ordnung hat aufgehört; Jeder kann machen was er will, kein Büttel mehr, kein grüner Tiſch mehr, ſag' ich Euch; kein Thurm, keine Ketten. Hätt' der Herrgott die Haſen erpreß für den Edelmann gemacht, ſo hätt' er ihnen gleich ſein Wappen in den Pelz gebrannt. War eine Kleinigkeit das für einen Mann wie der Herrgott. Das wiſſen die Menſchen jetzt, daß die in den Zuchthäuſern verehrungswürdige Dulder ſind, und die Vornehmen ſind Spitzbuben, und wenn ſie noch ſo

ehrlich wären. Und die Fleißigen ſind Spitzbuben; denn die ſind ſchuld, daß die braven Leute, die nicht arbeiten mögen, arm ſind. Das könnt Ihr in den Blättern gedruckt leſen. Und wenn der Erbförſter den Buchjäger vornimmt (Pantomime), ſo kann ihm Niemand was anhaben drum; denn der Buchjäger hat die ehrlichen Leute in's Zuchthaus gebracht, wenn ſie geſtohlen hatten.

Lindenſchmied.

Und wird nicht geſtraft? Nicht? Und auch ein Anderer nicht, wenn er's thut?

Frei.

Und auch ein Anderer nicht, ſag' ich Euch. Da drüben haben die ehrlichen Leute das Schloß angebrannt und geplündert; mehre Menſchen ſind dabei verunglückt; kräht kein Hahn danach. Wer jetzt ſo was auszuwetzen hat. Und der Ulrich braucht nicht weit zu laufen; der Buchjäger torkelt da im heimlichen Grund herum, hat den Hut verloren —

Lindenſchmied (fährt krampfhaft haſtig in die Taſchen).

Und nichts — gar nichts — nicht ein ſtumpfes Meſſer bei mir!

Dritter Auftritt.

Andres. Vorige.

Andres (hereintretend).

Iſt das heiß hier! (Er nimmt ſein Tuch ab.) Guten Abend. (Wickelt das Tuch um das Flintenſchloß und lehnt die Flinte neben ſich an.) Daß ſich Niemand da vergreift; die Flinte iſt geladen. (Zum Wirth.) Ich weiß nicht, was das iſt. Wird mir auf einmal ſo elend da herum. Ich wollte auf meinen Bruder warten an der Grenze.

Wirth.

Machen Sie ſich's bequem, Herr Forſtgehülfe.

Andres.

Noch kommt der Wilhelm wohl nicht. (Er wirft ſich auf eine Bank, legt bald die Arme auf den Tiſch und den Kopf darauf.)

Frei (ſchlägt ſein Glas auf den Tiſch auf).

Noch Eins, Wirth. Und das iſt Gnade, daß ich jetzt bei Ihm trinke, wo's noch was koſtet. In acht Tagen muß Er ſchaffen und kein ehrlicher Menſch braucht Ihm mehr einen Pfennig zu bezahlen dafür, ſag' ich Ihm.

Lindenſchmied

(von nun an unverwandt bald nach Andres, bald nach der Flinte ſchielend).

Wenn er einſchlief einmal — der da! (Ueber den Tiſch gelehnt zu Frei heimlich.) Da im heimlichen Grund, ſagt Ihr? — Und mein: Ihr auch gewiß, Frei, daß nichts mehr geſtraft wird?

Frei.

Vorurtheil, ſag' ich Euch. Wenn Ihr was anſtellt und ſie hängen Euch, ſollt Ihr mich einen Schuft nennen Euer Leben lang. Seht Ihr. Was man ſonſt einmal Treu' und Ehrlichkeit genannt hat, das haben uns die alten Weiber weiß gemacht. Und ein Kerl, der ſein Wort hält, das iſt ein Schuft und ſo einem trau' ich nicht über die Thürſchwelle. Das Volk iſt ehrlich an und für ſich, weil's das Volk iſt. Ihr ſollt nur die Herren da reden hören; war ein Profeſſor dabei, der muß es wiſſen.

Lindenſchmied (führt ihn vor).

Aber mit dem Gewiſſen? Und von wegen mit dem da drüben?

Frei.

Vorurtheil. Nichts weiter, ſag' ich Euch.

Lindenſchmied.

Hab's immer gedacht das; aber ſonſt durfte man ſo was nicht ſagen.

Frei.

Dem Volk haben ſie von Himmel und Hölle weiß gemacht, damit der gnädige Herr ſeine Haſen allein behalten ſollte. Den armen Leuten haben ſie von Kind an ein Gewiſſen eingetrichtert, damit ſie ſich's gefallen laſſen ſollten, wenn die Reichen herrlich und in Freuden lebten.

Lindenſchmied.

Und er iſt im heimlichen Grund? (Der Wirth wird aufmerkſam.

Frei.

Wer?

Lindenſchmied.

Der — (ſtöyſt ſich ein).

Frei.

Wo wollt Ihr hin?

Lindenſchmied.

Schulden bezahlen, eh' die Welt neu wird. (Während er Andres verſtohlen beobachtet, mit der Linken in der Weſtentaſche, um den Wirth zu bezahlen). Kann's nur nicht heraus kriegen da mit der —

Frei.

Eure Finger an der Linken ſind ſteif — .

Lindenſchmied (mit Geberde).

Die an der Rechten werden noch krumm.

Frei.

Habt Ihr einen Fluß gehabt?

Lindenſchmied (heiſer lachend).

Ja, einen bleiernen. Zwei Loth Pulver und drei Schrot. (Er ſpricht immer gedämpft, um den Andres nicht zu wecken.) Ein Denkzettel von dem da im heimlichen Grund —,

Frei.

Vom Buchjäger?

Lindenſchmied.

Weil ich Thaler ſchlug aus dem Strahlauer Herrn ſeinen Rehen. Lief ungemünztes Geld genug im Wald herum.

Frei.

Noch eins, Wirth! (Gibt dem ſein Glas.)

Lindenſchmied (in ſich verloren, allein im Vordergrund).

Sechsmal lief ich hinaus, wo er vorbei kommen ſollte; aber er kam mir nicht. Damals war das Gewiſſen noch Mode. Da dacht' ich: jetzt ſoll's nicht ſein, und verſchob's, wenn er mir einmal von ſelber käme, ſo daß ich ſeh'n müßte, es ſollte ſein. Nächte lang hat's mich gewürgt wie der Alp und von meinem Blut gezehrt, daß ich nicht an ihn ſollte, und jetzt — ha ha ha (lacht krampfhaft kurz, weckt ſich damit aus ſeinen Gedanken und ſieht ſich betreten um).

Frei.

Habt Ihr gelacht, Lindenſchmied?

Lindenſchmied.

Weiß nicht, ob ich's war.

Frei.

Ihr habt eine kurioſe Lache. Geht Ihr mit, Lindenſchmied? In's Herzogliche?

Lindenſchmied (ſchlägt ihn auf die Schulter).

Mann, jetzt iſt Freiheit! Hab' meinen eig'nen Weg.

Frei.

Meinetwegen! (Tritt in den Hintergrund zum Wirth). Was hab' ich zu zahlen zu guter Letzt? Hier; gebt heraus.

Wirth.

Da ſind drei, vier —

Lindenſchmied

(hat den Augenblick benutzt, wo Niemand ihn beobachtet, Andres Flinte verſtohlen hinwegzunehmen, und eilt mit derſelben ab).

Frei.

Welche Zeit, Wirth?

Wirth.

Achte durch.

Frei (im Abgehn).

Adies!

Vierter Auftritt.

Wirth. Andres.

Andres (ſchrickt auf).

Acht? — Nun kann der Wilhelm kommen.

Wirth (naht ſich Andres ängſtlich).

Sie ſind ein braver Menſch; Ihnen kann ich meine Angſt ausſchütten. Das iſt eine gräuliche Brut, die da eben gingen. Worte ſind gefallen! Der Buchjäger iſt ertrunken im heimlichen Grund und der Lindenſchmied, ſein Todfeind, ihm nach. Unter Reden! Er ſprach von Fingerkrummmachen. Und der Menſch iſt zu Allem fähig.

Andres.

Er meint, der Lindenſchmied will dem Buchjäger an's Leben?

Wirth.

Aber geſagt hab' ich's nicht. Wenn ich's anzeige, brennen die mir das Haus über dem Kopf zuſammen. Und wenn ich nichts thu' — (macht Schritte).

Andres (wollte aufſteh'n, ſetzt ſich wieder).

Um den? — Mag ihm geſcheh'n, was Gott zuläßt. Um den geh' ich nicht.

Wirth (wie vorhin).

Was ich nur anfang' da?

Andres.

Der Vater ſagt: wenn's Hülfe gilt, muß jeder tüchtige Menſch einſteh'n und nachher erſt fragen: wem hab' ich geholfen?

Wirth.

Ob ich's doch anzeige? Aber —

Andres (ſteht raſch entſchloſſen auf).

Ich gehe. Ich will ſeh'n, ob ich ihn finde, den Buchjäger. Dem Wilhelm wird ja nichts geſcheh'n. Sind nur die paar Schritte bis heim. Was ſuch' ich da nur? Mein Tuch. Da in den Schläfen hämmert's und ſauſt. Wo hab' ich's doch? — Ich hab's um die Flinte gebunden. (Da er die nicht findet). Aber wo iſt meine Flinte?

Wirth.

Ihre Flinte fehlt?

Andres.

Hier hatt' ich ſie angelehnt. Die mit dem gelben Riemen.

Wirth.

Die hab' ich erſt noch lehnen ſeh'n.

Andres.

Hat Er ſie vielleicht aufgehoben?

Wirth.

Ich? Nicht angerührt. Allmächtiger Gott! Wenn der Lindenſchmied — Sie lagen und ich zählte juſt — Was iſt da zu machen?

Andres.

Nichts. Ich geh' ohne Flinte. Ich hab' nicht Zeit, erſt eine andere zu Hauſe zu holen.

Wirth.

Aber unbewaffnet —

Andres.

Laß Er nur. Wenn mir nur nicht noch ſchlimmer wird da auf der Bruſt. (An der Thür). Wenn ich nur nicht zu ſpät komme! (draußen). Gute Nacht, Meiſter Wirth.

(Sie ſind beide unterdeß abgegangen).

Verwandlung.

Im heimlichen Grund.

Pittoreske Waldſchlucht; hinten querüber der Bach, jenſeits deſſelben Felſen, an welchen ein ſteiler, ſchmaler Weg mit dem Bache gleichläuft; Dämmerung.

Fünfter Auftritt.

Robert (hat eine Flinte umhängen). Kathrine.

Kathrine.

Wie ſchauerlich das hier iſt! Wir ſind ſchon ſo weit vom Schloſſe. Wo ſind wir nur, Herr Robert?

Robert.

Im heimlichen Grund, Kathrine.

Kathrine.

Im heimlichen Grund? Wo's ſo unſicher iſt? Wo immer die Wilddiebe aus dem Herzoglichen? — (ſieht ſich ängſtlich um.)

Robert.

Ohne Sorgen, Kleine; wir haben einen ſichern Begleiter bei uns (an ſein Gewehr ſchlagend). Siehſt Du dort?

Kathrine.

Etwas ſchimmern wie eine weiße Wand und dunkle Laden daran —

Robert.

Das iſt das Jägerhaus.

Kathrine.

Wirklich? Ja, Gott ſei Dank! Jetzt ſeh' ich das Hirſchgeweih oben am Forſt gegen den Abendhimmel.

Robert.

Hier iſt der Brief. Aber ſo frei in der Hand darfſt

Du ihn nicht tragen. — Haſt Du auch einen Vorwand? Wenn der Alte Dir begegnen ſollte?

Kathrine (verſchämt und ſelbſtzufrieden lächelnd).

Ach, Herr Robert, ſollte ein Mädchen ſo dumm ſein? Da machen Sie ſich keine Sorge. Meine kleinen Schweſtern lernen ſtricken und näh'n bei der Mamſell — da —

Robert (macht den Brief zuſammen, in den er ſah).

Nun hier, Kathrine. Aber nur in Mariens oder ihrer Mutter Hände gibſt Du den Brief, Niemandem ſonſt, auch Andres und Wilhelm nicht. Nur in ihre eigenen oder in ihrer Mutter Hände. —

Kathrine.

Aber ſo weit ſoll ich noch allein?

Robert.

Kaum zwei Büchſenſchüſſe weit. Mich darf Niemand in der Nähe des Jägerhauſes ſeh'n. — Heimwärts gehſt Du die Straße. Nur wenn Du den Brief nicht haſt anbringen können, kommſt Du hierher zurück.

Kathrine.

Aber daß Sie auch nicht fortgeh'n.

Robert.

Nein, Kathrine. Hier bleib' ich.

Kathrine (ab).

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Sechſter Auftritt.

Robert allein, dann der **Buchjäger**, zuletzt **Möller** mit zwei **Arbeitern.**

Robert (ſieht Kathrinen eine Weile nach; dann Schritte).

Ob ſie kommen wird? Ob ſie ihren Vater laſſen wird um mich? (bleibt ſtehn.) Als ein Jäger geh' ich in die Welt. Ich bin jung, kräftig und verſteh' mein Handwerk aus dem Grund — warum ſollt' es nicht glücken? (ſich in Gedanken verlierend.) Und dann — ſo aus dem Walde heimkommen — ſo kräftig müd' vom Tagewerk im Freien! Und ſie hätte ſchon nach mir umgeſeh'n — und käme mir entgegen — und nähm' mir die Flinte ab — um auch etwas zu tragen — und hinge ſie um — und ſo ſtände mein Jägerhaus wie das dort — ſo rauſcht' es in den Bäumen und ich umſchlänge ſie und jubelte: nur das Glück iſt ein Glück, das man ſich ſelber dankt! — Und dann —

(Ein Schuß fällt und weckt ihn.)

Buchjäger (noch in der Scene, aufſtöhnend).

Schurke!

Robert.

Was iſt das?

Buchjäger

(kommt auf die Scene getaumelt; Robert eilt auf ihn zu und faßt den Sinkenden).

Ich — bin — hin —

Robert.

Gottfried! Um's Himmelswillen! Iſt auf Sie geſchoſſen worden? Heda! Niemand in der Nähe? Heda! zu Hülfe!

Möller (in der Ferne).

Schnell, Leute, dort hinüber! Vom Steg her kommt das Rufen.

Robert.

Dort kommen Menſchen. Hierher! Hierher! Zu Hülfe!

Möller (wie vorhin).

Das iſt Herrn Robert's Stimme.

Robert.

Wenn hier Rettung möglich iſt, muß ſie ſchnell kommen. (Oeffnet des Stöhnenden Rock und Weſte.)

Möller.

Ja, Sie ſind es, Herr Stein. (Tritt auf mit zwei Arbeitern.) Aber —

Robert.

Möller — Sie ſind es? Seh'n Sie, was hier geſchehen iſt. — Leben Sie noch, Gottfried?

Buchjäger.

Noch — aber —

Möller (hinzutretend).

Der Buchjäger. Barmherziger Gott!

Robert.

Meuchlings erſchoſſen. Die Kugel ging durch den Rücken.

Möller.

Gottfried, reden Sie; wer hat's gethan?

Buchjäger.

Er hatt' — die Flinte — mit dem gelben Riemen —

Robert.

Andres Flinte?

Buchjäger.

Er hat — mir's — gedroht —

Robert.

Es iſt nicht möglich!

Möller.

War's der Andres, Gottfried?

Buchjäger.

Der — Andres — ja —

Möller.

Er ſtirbt. (Pauſe.) Leute, nehmt ihn auf. Und Sie, Herr Stein — das iſt eine Mördergrube dahier. Kommen Sie! Kommen Sie! Es lauern noch mehr dahier herum; nur erſt begegnete uns der Weiler mit dem Gewehr — der boshafte Menſch; der ſpionirte; das iſt klar. Das iſt eine förmliche Jagd. Kommen Sie! Aber um Gottes willen, warum wollen Sie nicht —

Robert.

Geh'n Sie nur.

Möller.

Aber was haben Sie nur vor? Und Ihr Herr Vater — wenn ich Sie allein in der Gefahr laſſe — wenn ich Sie nicht mitbringe. Wie ſoll er mir glauben, daß ich Ihnen zugeredet habe?

Robert.

Sie haben ja Zeugen hier bei ſich. Ein Wort für Tauſend — ich bleibe hier. (Macht heftige Schritte.)

Möller.

Nun ſo kommt, Leute; ihr habt's gehört. (Im Abgehen.) Allmächtiger Gott: Was wird das noch werden.

(Die Arbeiter haben die Leiche aufgenommen; Möller mit ihnen ab.)

Siebenter Auftritt.

Robert allein, ſpäter **Andres**, zuletzt **Lindenſchmied**.

Robert.

Schändlich! Schändlich! Einer ſolchen Rache wär' Andres fähig geweſen? Und ich muß es glauben — ich muß! Der Sterbende ſagt' es; er hatt' es gedroht — es war ſeine Flinte — und Alles iſt wirklich — hier ſtarb der Gemordete — hier iſt — er ſchrieb's mit ſeinem Blut in den Raſen, damit ich nicht zweifeln dürfte. Und ſolche Menſchen ſteh'n zwiſchen mir und meinem Glück? Steh' feſt, Robert, hier gilt's das Aeußerſte! Du haſt's mit Menſchen zu thun, die keine Unthat ſcheu'n. —

Wer kommt dort? — Er iſt es ſelbſt — Andres — (dem Andres, der noch nicht ſichtbar, entgegen). Nur heran! Wenn Du mich ſuchſt, Mörder. Mich findeſt Du nicht wehrlos und ungewarnt wie den Buchjäger —

Andres (indem er bleich und wankend auftritt).

Der Buchjäger? —

Robert.

Dort tragen ſie ihn hin. Er iſt gemordet und Du haſt es gethan.

Andres (aufwallend).

Ich, Robert?

Robert.

Der Gemordete hat Dich erkannt und Deine Flinte — und Dein Gewiſſen zeichnet Dich.

Andres.

Hör' mich — um Gotteswillen —

Lindenſchmied (kommt hinten über den Felſenweg geſchlichen).

Robert.

Flieh', Mörder. Jeder Schritt hier trägt Dich dem Blutgerüſt entgegen. Hier iſt das Blut, das Dich anklagt, und Du ſelbſt trägſt das bleiche Geſtändniß vor Dir her; das Fieber, das Dich rüttelt, zeugt gegen Dich.

Andres.

Das Fieber über Dich, ſchändlicher Lügner! Die Flinte ſtahl mir der Lindenſchmied, der dem Buchjäger aufpaſſen wollte. Ich eilte nach, wie ich's erfuhr; ich

wurd' ohnmächtig — riß mich mit Gewalt aus der Ohnmacht auf und —

Robert.

Der Lindenſchmied hätte —

Andres.

Glaubſt Du mir nicht, ſieh dorthin, nach dem Felſenweg —

Robert.

Mörder, ſteh'! Oder ich ſchieß' Dich nieder.

Lindenſchmied (eilt auf dem Felswege über die Bühne).

Robert (folgt ihm unten).

Andres (wankt ihm nach).

Sieh' Dich vor, Robert! Der Menſch iſt verzweifelt — es geht um Tod und Leben!

Lindenſchmied (hinter der Scene).

Bleibt zurück; ich ſchieße!

Robert (ebenſo).

Die Flinte weg und ſteh'!

Andres.

Er ſchlägt an — ſpring ſeitwärts, Robert!

(Es fallen zwei Schüſſe nacheinander.)

Da iſt's geſcheh'n! (Er verſchwindet in den Büſchen).

Verwandlung.

Schloß.

Achter Auftritt.

Stein unruhig herein; dann Baſtian, ſpäter der Paſtor.

Stein.

Ob der Möller vergeſſen hat, den Robert ſuchen zu laſſen? Oder ob der Junge — der Zwiſt mit dem Andres! Baſtian!

Baſtian (in der Thür).

Stein.

Wo iſt der Buchhalter?

Baſtian.

Gegen Abend noch nach dem Hochofen gegangen.

Stein.

War mein Robert nicht wieder zu Hauſe ſeit heut' Mittag?

Baſtian.

Der Herr Robert haben ſich reiſefertig gemacht und ſind dann mit des Kaſtellans Kathrine weggegangen.

Stein (winkt).

Baſtian (geht).

Stein.

Und der Paſtor — könnte nun auch längſt zurück ſein —

Baſtian (in der Thür).

Der Herr Paſtor —

Stein.

Wie gerufen.

Paſtor (tritt auf).

Stein (gibt ihm die Hand).

Endlich! Endlich! Bringen Sie gute Nachricht?

Paſtor (achſelzuckend).

Sie könnte beſſer ſein.

Stein.

Sind Sie dem Hitzkopf, dem Robert begegnet?

Paſtor.

Nein.

Stein.

Ich hofft' es ſchon — weil Sie ſo lange blieben, Sie würden ihn mitbringen.

Paſtor.

Ein Kranker, zu dem man mich von meinem Weg hierher abrief, hat mich bis jetzt aufgehalten.

Stein.

So denken Sie nur, Sie kommen vom Kranken zum Kränkeren. Wenn Ungeduld, Unzufriedenheit mit ſich ſelbſt, ſchlimme Befürchtungen Krankheiten wären, ſo wär' ich ein gefährlicher Patient. — Aber die Antwort. — Ich laſſe Sie auch nicht einmal zu Athem kommen. (Deutet ihm an, Platz zu nehmen; ſetzt ſich, ſteht gleich wieder auf.) Wenn ich nur wenigſtens ſitzen könnte. Sechs mal ſchon

hatt' ich den Hut mechaniſch in der Hand; ſo reißt mich die alte Gewohnheit des Zuſammenlebens mit dem Förſter in Händen und Füßen, ſchlimmer als das Podagra. Unterdeß hatt' ich einen Gedanken — aber erſt: wie iſt's mit dem alten Eigenſinn?

Paſtor.

Ich kam eben nicht zum beſten bei ihm an mit Ihrem Anerbieten. Und doch, wer weiß, ob er ſich nicht noch dazu verſtanden hätte, wenn nicht unglücklicherweiſe die Geſchichte mit dem Andres —

Stein.

Mit dem Andres? welche Geſchichte? (Springt auf). Er iſt doch nicht mit dem Robert zuſammen gerannt?

Paſtor.

Dasmal nur mit dem Buchjäger —

Stein (ſetzt ſich wieder).

Sie ſeh'n, ich zitt're vor Ungeduld —

Paſtor.

Der Buchjäger, betrunken wie gewöhnlich, hat ihn wie einen Holzdieb behandelt, ihn ſchlagen laſſen —

Stein (ſpringt wieder auf).

Paſtor.

Da war's denn kein Wunder, daß der Alte auf nichts mehr hörte und Jeden, der außer Ihnen mit dem Gewehre in den Forſt kommt, als einen Wilddieb behandeln laſſen will.

Stein (der Schritte gemacht).

Baſtian!

Baſtian (in der Thür).

Stein.

So wie Möller kommt — die Canaille wieder abgeſetzt — eingeſperrt ſoll die Beſtie werden — hörſt Du?

Baſtian.

Der Buchhalter?

Stein.

Der Buchjäger — und der Möller mit, wenn er — Kommen Sie, Paſtor! (Nimmt Hut und Stock).

Baſtian (ab).

Paſtor.

Sie wollen —

Stein.

Sie fragen? — Hin zum Alten! Die Grillen wegwerfen allen Wilkens und Möllers zum Trotz!

Paſtor.

Recht ſo! Ich bin dabei. (Er ſteht auf).

Stein (bleibt ſteh'n).

Warten Sie noch, Paſtor. Soll ich vergebens den guten Gedanken gehabt haben? Hören Sie, was mir vorhin einfiel — wie vom Himmel herunter. Paſtor! wenn ich dem Robert heut' noch Düſterwalde abträte? Als ſelbſtändiges Eigenthum? Er könnt' ihn mit allen Ehren wieder einſetzen, den Alten und Niemand wär'

blamirt. Augenblicklich ſetz' ich die Ceſſion auf. Sie ſchnell in's Jägerhaus, Paſtor —

Paſtor.

Mit dieſer Botſchaft —

Stein.

Eh' der Alte oder die hitzigen Jungen oder alle drei einen Streich machen, der — (er macht ſich zum Schreiben fertig).

Paſtor.

Und morgen —

Stein.

Als wär' kein Heute geweſen —

Paſtor.

Kommt Herr Stein wie gewöhnlich um die Jägerhausecke und pocht an's Fenſter und der weiße Schnauzbart drinn ſchnarcht ſein Gleich —

Stein.

Und wenn Sie den Robert treffen —

Paſtor.

Bin ich der erſte, der dem neuen Gutsherrn von Düſterwalde gratulirt —

Stein.

Und heute bringen Sie Alle mit, den Alten, die Jungen, die Mutter und die Braut, dann (kommt zum Paſtor nach der Thüre) brechen wir zum Vorfeſt meinem älteſten

Johannisberger den Hals. — Was iſt aber da draußen? Wer ſtürmt da die Treppe herauf? (An der Thüre). Was iſt paſſirt?

Neunter Auftritt.

Vorige, Möller, ſpäter **Baſtian.**

Möller (außer ſich herein).

Gräßlich! Gräßlich!

Stein.

Aber was iſt denn?

Möller.

Ein Mord! Ein entſetzlicher Mord!

Stein.

Aber ſo ſagen Sie doch —

Möller.

Der Herr Robert —

Stein.

Mein Sohn! (Sinkt in einen Stuhl.)

Paſtor.

Robert iſt gemordet? (Tritt beſorgt zu Stein.)

Baſtian (tritt ein).

Möller.

Noch nicht; noch, hoff' ich, nicht. Aber — ich bin ganz außer mir. — Den Buchjäger hat er ſchon erſchoſſen, Ulrichs Andres. Die machen förmlich Jagd auf ihre Feinde, die vom Jägerhaus. Den Buchjäger ließ ich heimſchaffen. Der Menſch ſieht gräßlich aus; die Kugel ging links am Rückgrat ein. Er iſt in Herrn Roberts Armen geſtorben. Ich fragt' ihn noch: war's der Andres, Gottfried? „Der Andres war's", ſagt' er — „der Andres war's" — und ſtreckte ſich und aus war's mit ihm. Ich bat Herrn Robert, um Gotteswillen mit heimzukommen; er war ganz außer ſich und wollte nicht. Und keine zweihundert Schritte war ich mit den Leuten, da fielen wieder zwei Schüſſe hinter uns.

Stein (ſteht auf; außer ſich).

Augenblicklich zu Pferde — Sie können's todt reiten — nur ſchnell — Militär aus der Stadt — den ganzen Wald beſetzen — die Mordbande einfangen da vom Jägerhaus. Du, Baſtian, ſchnell meine Lütticher, die geladene — dann die Arbeiter zuſammenrufen — ſich bewaffnen — nach — wo war's, Möller?

Möller.

Beim erſten Lautenſteg — im heimlichen Grund, kaum eine halbe Viertelſtunde über'm Jägerhaus drüben.

Paſtor.

Gott gebe nur, daß das Schlimmſte noch zu verhüten ſteht.

Stein (ſtampft mit dem Fuß).

Baſtian! Baſtian! Und was ſtehen Sie noch da? So eilen Sie doch!

Möller (ab).

Stein.

Und ich — während — Baſtian!

Baſtian (bringt die Flinte).

Stein (reißt ſie ihm aus der Hand).

Ich komme! Robert, halte Dich! — ich komme!

Alle ab. Vorhang fällt.

Ende des dritten Aufzugs.

Vierter Aufzug.

Jägerhaus.

Dämmerung.

Erſter Auftritt.

Wilkens. Die Förſterin.

Wilkens.

Ihr Mann iſt abgeſetzt; da beißt die Maus nicht den Faden ab. Und wenn er bleiben will, iſt's juſt der verkehrte Weg, den er da einſchlägt; durch Aufruhr darf ſich's ſchon der Stein nicht abtrotzen laſſen. Der Buchjäger iſt jetzt Förſter. Hm. Der Buchjäger iſt ein brutaler Mann; aber hier iſt er im Recht. Wenn ſie nun zuſammenrennen, Ihr Mann und der Buchjäger? Und jeder den Andern als Wilddieb behandeln will? Oder der Buchjäger noch einmal über den Andres geräth? Und der thut, was ihm ſein Vater befohlen hat? Oder der Andres und der junge Stein gerathen an einander? Hm.

Und im beſten Fall ſo iſt der Ulrich ein abgeſetzter Mann, den kein Menſch wird in ſeinen Dienſten haben wollen nach dem offenen Aufruhr, den er ſich hat zu Schulden kommen laſſen. Und was ſoll dann aus Ihr werden und aus Ihren Kindern?

Förſterin.

Der Herr Vetter Wilkens wird ſeine Hand nicht von uns abzieh'n. Wenn der Herr Vetter nur noch einmal mit ihm ſpräch'.

Wilkens.

Nach dem Trumpf, den er darauf geſetzt hat? Und wenn der nicht wär'; einem Tauben zu predigen, da iſt mir meine Lunge zu lieb dazu. — Sie muß von ihm weg mit den Kindern. Das ſagt' ich mir unterwegs vorhin und gab mir die Hand darauf, daß ich's durchſetzen wollte, und kehrte wieder um, damit ich's Ihr ſagte. Eh' Sie eine Leiche oder einen Mörder im Hauſe hat.

Förſterin (ſchlägt vor Schreck die Hände zuſammen).

So ſchlimm wird's ja nicht werden!

Wilkens.

Hm. Sie will's drauf ankommen laſſen; Sie iſt mir auch eine kurioſe Mutter. Ich bin aber nicht ſo gleichgültig wie Sie und will kein Unglück auf meinem Gewiſſen haben, wenn ich's verhüten kann. Ich habe noch den weit'ſten Weg. Kurz und gut: läßt Sie den und kommt mit Ihren Kindern zu mir, ſo ſoll's zur Stunde gerichtlich gemacht werden, daß Sie und Ihre

Kinder meine Erben ſind. Bis morgen Mittag kann Sie ein Langes und Breites überlegen. Iſt Sie morgen Mittag bis Zwölf in der Grenzſchenke, da will ich Sie erwarten, ſo geh'n wir auf der Stelle in die Stadt zum Notar; iſt Sie's nicht — auch gut. Aber ich bin ein Schurke meines Namens — und Sie weiß, dem Wilkens ſein Wort wiegt ſein Pfund — und die Hand an mir ſoll verflucht ſein, die Ihr oder Ihren Kindern dann noch den Biſſen Brod abſchneidet. (Geht.)

Förſterin (erſt überwältigt, indem ſie ihm ängſtlich eilig folgt).

Aber, Herr Vetter! Herr Vetter Wilkens! —

Zweiter Auftritt.

Marie allein; dann die **Förſterin** zurück.

Marie (hat ein Briefchen in der Hand).

Daß ich's doch genommen hab'! — Bis ich mich beſann — und da hatt' ich's ſchon in den Händen — und die Kathrine war auch ſo ſchnell wieder fort. — Ich hätt's nicht nehmen ſollen.

Förſterin (auftretend).

Die harten Männer! Da hilft kein Bitten. Was haſt Du da, Marie?

Marie.

Einen Brief von Robert.

Förſterin.

Wenn den Dein Vater ſäh'!

Marie.

Ich weiß auch gar nicht, wie ich ihn genommen hab'. Aber der Robert dauerte mich ſo ſehr. Die Kathrine ſagte, er ſtänd' unten im heimlichen Grund und wartete. Da fiel mir auch mein Traum ein von heute Nacht.

Förſterin.

Ein Traum?

Marie.

Da war ich dort am Quell bei den Weiden an meinem Lieblingsplätzchen und ſaß in den bunten Blumen und ſah nach dem Himmel hinauf; da ſtand ein Gewitter und mir war ſo ſchwer, daß ich vergehen wollte. Und das Kind, weißt Du, das bei mir geweſen war vor vierzehn Jahren, wie ich mich verirrt hatte, das ſaß neben mir und ſagte: Arme Marie! und zog mir den Brautkranz aus dem Haar und ſteckte mir dafür eine große, blutrothe Roſe an die Bruſt. Da ſank ich hinter mich in das Gras zurück, ich wußte nicht wie. Drüben im Dorfe läuteten ſie und das Singen der Vögel, das Zirpen der Grillen, die leiſe Abendluft in den Weiden über mir — das Alles war wie ein Wiegenlied. Und der Raſen ſank mit mir tiefer und immer tiefer und das Läuten und das Singen klang immer ferner — der Himmel wurde wieder blau und mir wurde ſo leicht — ſo leicht —

Förſterin.

Ein eigener Traum. Haſt Du den Brief aufgemacht?

Marie.

Nein, Mutter; und ich will's auch nicht.

Förſterin.

So laß ihn wenigſtens den Vater nicht ſeh'n. — Ach! Marie, wir werden fort müſſen vom Vater!

Marie.

Vom Vater? Wir?

Förſterin.

Er kommt; laß Dir nichts merken. Steck' den Brief ein. Nimm die Bibel da vor Dich, daß er Dir nichts anmerkt. Ich will's noch einmal verſuchen — wenn er denkt, wir gehen ſonſt, gibt er doch vielleicht nach und wir können bleiben.

Dritter Auftritt.

Die Bühne wird immer dunkler.

Der **Förſter. Marie** am Tiſche links hat die Bibel vor ſich. Die **Förſterin.**

Förſter.

Der Wilhelm noch nicht da?

Förſterin.

Ich hab' ihn noch nicht geſeh'n.

Förſter (tritt an's Fenſter und trommelt gedankenvoll daran).

Förſterin (beginnt einzupacken).

Marie.

Aber, Mutter —

Förſterin.

Stille jetzt, Marie, und meng' Dich nicht in's Geſpräch.

Förſter (hat ſich gewandt und eine Weile ſeiner Frau zugeſehn).

Was machſt Du da?

Förſterin (ohne aufzuſehn).

Ein paar Kleider pack' ich ein — wenn ich fort muß —

Förſter.

Wir müſſen nicht. Dafür gibt's ein Recht.

Förſterin (kopfſchüttelnd).

Dein Recht? (fährt fort) Ich werde fort müſſen mit den Kindern.

Förſter (überraſcht).

Du wirſt —

Förſterin.

Wenn Du nicht Frieden machſt mit dem Stein.

Förſter (auffahrend).

Wenn —

Förſterin.

Du brauchſt Dich nicht zu ereifern, Ulrich; Du kannſt nicht anders und ich auch nicht. Ich mache Dir keinen Vorwurf; ich ſage nichts, gar nichts. Du willſt für Deinen Feind anſeh'n, wer Dir zum Nachgeben räth —

laß mich nur ausreden — und der Vetter Wilkens will die Kinder enterben, wenn Du auf Deinem Kopf beſtehſt und ich nicht mit den Kindern bei ihm bin bis morgen Mittag; da kann ich nichts thun, als — ſchweigend geh'n.

Förſter (tief athmend).

Du willſt —

Förſterin.

Ich will nichts; Du willſt und der Vetter Wilkens will. Ihr harten Männer macht das Schickſal und — wir müſſen's erdulden. Wenn Du nachgäbſt, ja, dann könnten wir bleiben. Glaubſt Du, ich geh' gern? Für mich — ich wollte aushalten bis zum Tod. Aber um die Kinder — und um — Dich mit.

Förſter (finſter).

Wie ſo um mich?

Förſterin.

Du biſt abgeſetzt, Du haſt kein Vermögen; und einen andern Dienſt in Deinem Alter — nach Deiner Geſchichte mit dem Stein — Du könnteſt —

Förſter (heftig).

Almoſen nehmen? Von Frau und Kindern?

Förſterin.

Ereifre Dich nicht. Ich ſage ja nicht: Gib nach; ich will Dir ja nichts aufdringen. Du kannſt nicht nachgeben und ich — kann nicht bleiben — wenn Du nicht nachgibſt. — Müſſen wir auseinander (ihre Stimme zittert)

— ſo wollen wir's im Guten. Wir wollen einander verzeih'n, was das Andere uns zuwider thut oder (mit leiſem Vorwurf) — wovon das Andere denkt, daß man ihm zuwider thut.

Förſter.

Du willſt alſo zum Wilkens?

Förſterin.

Ich muß.

Förſter.

Und die Kinder ſollen mit?

Förſterin.

Um die iſt's, daß ich's thu'.

Förſter.

Wollt Ihr nicht auch den Nero mitnehmen? draußen? den Hund? Was ſoll er länger bei ſeinem abgeſetzten Herrn, der Hund? Nehmt ihn mit, den Hund. Und wenn ich Recht behalte, wie ich Recht behalten muß — und als kein Schurke mehr daſteh' vor der Welt — dann — kann er ja wiederkommen, der Hund. Ihr meint, er geht nicht von mir? Wird doch die Beſtie nicht dümmer ſein wie die Menſchen ſind. Weib und Kinder ſind klug und ſo'ne arme Beſtie will allein dumm ſein? Man muß der Beſtie einen Tritt geben für ihre Dummheit. Ein alter Mann — ein ruinirter Mann, der als Schurke daſtänd, wenn's dem Stein nachging, in ſeinen weißen Haaren, und ſo'ne Beſtie will nicht Vernunft annehmen? Fünfzig Jahre redlich gedient und aus dem Dienſt als

ein Schurke, weil ich kein Schurke ſein will — hab' das Meine zugeſetzt dabei und die arme Beſtie will in ihrem Hundehaus dankbarer ſein als der reiche Stein in ſeinem Schloß? Da ſollte man doch das ganze Beſtienzeug vor den Kopf ſchießen, wenn's zu weiter nichts da wär', als daß ſich der Menſch vor ihm ſchämen müßte. — (Schritte; er kehrt ſich zu ihr, weicher.) Wir ſollen Zwei ſein? Nach fünfundzwanzig Jahren? — Gut. So mag jedes allein tragen von nun an — ſo lang' das Herz hält.

Förſterin.

Ulrich — (ſie muß Marien immer abhalten, die zum Förſter ſtürzen will).

Förſter.

Wir ſind Zwei von nun. Geht, geht. Der Wilkens iſt reich und ich bin ein armer Mann trotz meinem Recht. Ihr zieht dem Gelde nach. Ich halt' Euch nicht. Aber wenn Ihr ſagt, Ihr habt recht gethan — dann — Und nun iſt's abgethan. Nicht mehr das Wort davon.

Vierter Auftritt.

Wilhelm. Die Vorigen.

Förſter (ſitzt rechts).

Komm her, Wilhelm. Wo haſt Du den Andres gelaſſen?

Wilhelm.

Ich hab' an der Grenzſchenke eine Viertelſtunde lang auf ihn gewartet.

Förſter.

Hat er gedacht, Du kommſt ſpäter —

Förſterin (für ſich).

Der Andres iſt nicht mit? Des Ohms ſeine Reden kommen mir nicht aus den Gedanken.

Marie

(zündet die Lampe an und ſetzt ſie auf den Tiſch zum Förſter).

Förſter.

Haſt Du den Advokaten gefragt, bis wenn die Sache aus ſein kann? Daß ich mein Recht hab'?

Wilhelm.

Er will keine Klage machen.

Förſterin (tiefathmend für ſich).

Das wär' noch eine Hoffnung —

Förſter (ſteht auf, ganz verpfiffen).

Er will —

Wilhelm.

Du wärſt nicht im Recht, Vater.

Förſter.

Nicht im Recht? — (muß ſich ſetzen.)

Förſterin (wie vorhin).

Daß er doch noch nachgäb'.

Wilhelm.

Die Staatsdiener wären, die könnten nicht abgeſetzt werden, wenn's ihnen nicht zu erweiſen ſtünd', daß ſie's verdient hätten. Aber Du wärſt keiner; Dein Herr wär' nicht der Staat, ſondern der, dem der Forſt gehörte, der Gutsbeſitzer.

Förſter (verbiſſen).

Alſo wenn ich ein Staatsdiener wär', dann dürfte mir der Stein nicht unrecht thun. Und weil ich keiner bin, ſo darf er mich zum Schurken machen? — Du haſt ihn nicht verſtanden, Wilhelm.

Wilhelm.

Er hat mir's dreimal vorgeſagt.

Förſter.

Weil Du ihm die Sache nicht vorgeſtellt haſt, wie ſie iſt. Daß Dein Urgroßvater ſchon Düſterwalder Förſter war, und Dein Großvater nach ihm, und daß ſie mich ſchon vierzig Jahr den Erbförſter heißen im ganzen Thal.

Wilhelm.

Das, ſagt' er, gereichte Herren und Dienern zur Ehre, aber vor Gericht darauf zu gründen wär' nichts.

Förſter.

Aber er weiß nicht, daß der Stein mich abſetzen will, weil ich für ſein Beſtes war, daß der Forſt gegen Mitternacht und Abend offen liegt. So ein Advokat weiß nicht, daß ſo ein Wald wie ein Gewölbe iſt, wo immer eins

das andere hält und trägt. So hält's alle Gewalt aus, aber brecht nur ein Dutzend Steine mitten heraus, ſo holt's der und jener.

Wilhelm.

Dazu zuckt' er nur die Achſeln.

Förſter (immer eifriger).

Und das Meine, was ich hineingewendet hab'? Und daß ich die Bäume alle ſelber gepflanzt hab'? Was? Die der Wind nun um nichts und wieder nichts zuſammenknicken ſoll?

Wilhelm.

Dazu hat er nur gelächelt. Du möchteſt ein recht braver Mann ſein, aber vor Gericht gält' das nicht.

Förſter (ſteht auf).

Wenn einer brav iſt, das gilt nichts? So muß einer ein Schelm ſein, wenn's was gelten ſoll vor Gericht? — Aber der Rupert von Erdmannsgrün! Was? Wilhelm?

Wilhelm.

Der wär' eben ein Staatsdiener geweſen. Nachher ging ich noch zu einem andern Advokaten; der lachte mir geradezu in's Geſicht. Aber dem hab' ich's geſagt, wie ein Jägerjunge.

Förſter.

Gut. Aber der Andres? Was?

Wilhelm.

Wie der Andres in den Wald gegangen wär', hat er geſagt, wärſt Du ſchon abgeſetzt geweſen. Das müßteſt

Du ſelber wiſſen, daß kein Fremder in einem Forſt Pflanzen herausnehmen dürfe, ſo mir nichts, dir nichts, und ohne des Förſters Wiſſen und Willen. Der rechtmäßige Förſter wär' aber da ſchon der Buchjäger geweſen und ſo hätt' der Andres ſich's allein zuzuſchreiben, wenn er wie ein Holzdieb behandelt worden wär'. Und da würd' er ſelber einſeh'n, daß er beſſer daran thät', wenn er die Zurechtweiſung ruhig ertrüg' und nicht weiter an die Sache rührte und froh wär', daß er noch ſo davon gekommen wär'.

Förſter

(hat ſich wieder geſetzt; eine Pauſe; dann pfeift er und trommelt vor ſich auf dem Tiſch).

Förſterin (ihn ängſtlich beobachtend).

Wenn er ſo ruhig wird —

Förſter.

Alſo ich muß ein Schurke bleiben vor der Welt? Gut. — Warum packt Ihr nicht ein, Weiber? Wilhelm, hol' mir eine Flaſche Wein.

Förſterin.

Du willſt Wein trinken? Und weißt, er thut Dir kein gut, Ulrich? Und noch dazu in den Aerger hinein —

Förſter.

Ich muß andere Gedanken haben.

Förſterin.

Du wirſt allemal ſo außer Dich auf den Wein, Du kannſt Dir den Tod darin trinken.

Förſter.

Beſſer den Tod trinken, wie als ein Schurke leben. Und ein Schurke muß ich bleiben vor der Welt. Wilhelm, eine Flaſche und ein Glas. Bin ich ſchon nicht mehr Herr im Haus? Vorwärts!

Wilhelm (geht).

Förſterin.

Wenn Du Dir noch einen andern Gedanken faßteſt; aber Du thuſt's nicht und — ich muß fort.

Förſter.

Das iſt abgethan, Weib, und mein Gedanke iſt gefaßt. Lamentirt mir nicht. Morgen geht's fort. Wenn ich ſchon kein Staatsdiener bin und — heut' will ich noch einmal luſtig ſein.

Wilhelm

(bringt Wein; der Förſter ſchenkt ein und trinkt öfter, jedesmal ein volles Glas; dazwiſchen pfeift und trommelt er).

Förſter.

Thut mir das Licht da weg, daß ich meinen Schatten nicht ſeh'.

Wilhelm

(ſtellt die Lampe auf den Tiſch der Frauen, ſetzt ſich zu dieſen und nimmt die noch offene Bibel vor ſich).

Förſterin (für ſich und zu Marien).

Der Andres kommt immer noch nicht, und 's iſt ſchon ſo lang' dunkel. Und ich muß geh'n morgen. Jetzt ſag' ich wohl: ich muß geh'n, und weiß noch nicht, wenn's dazu kommt, ob ich's auch kann. Wenn man

zwanzig Jahr zuſammengelebt hat in Freud' und Leid. Und vom Wald Abſchied nehmen, der den ganzen Tag ſo grün zu allen Fenſtern hereinguckt. Wie ſtill 's uns vorkommen wird, wenn wir das Rauſchen nicht mehr hören und den Vogelgeſang und den Artſchlag hallen den ganzen Tag. Und die alte Schwarzwälderuhr dort — ſo ging ſie ſchon, wie ich noch eine Braut war, und nun biſt Du ſchon eine geweſen. Dort in jener Ecke ſtand'ſt Du zum erſten Mal' auf und liefſt, Marie, drei Schrittchen weit, und da, wo der Vater ſitzt, ſaß ich und weinte vor Freude. Iſt das das Leben? Ein ewig Abſchiednehmen? Wenn ich doch bliebe? Wenn ich d'ran denke, was der Ohm ſagte, daß Alles geſchehen könnte! Wenn der Brief vom Robert — Wilhelm, geh' doch in den Garten. Ich muß das Trinkglas beim Born vergeſſen haben, oder in der Laube oder ſonſt da herum.

Wilhelm (geht).

Fünfter Auftritt.

Vorige ohne Wilhelm.

Förſterin und Marie vorn an der Lampe arbeitend. Der Förſter bald hinten ſitzend, bald am Tiſche vorbei Schritte machend an's Fenſter.

Förſterin (nachdem ſie gewartet, bis Wilhelm hinaus iſt).
Wenn Du ſäheſt, Marie, was der Robert ſchreibt.

Marie.
Ich ſoll's öffnen, Mutter?

Förſterin.

Vielleicht läßt ſich noch Alles gut machen und der Robert ſchreibt uns, wie. Wenn Du's nicht öffnen willſt, gib mir's. Wenn ich's thu', brauchſt Du Dir nichts vorzuwerfen. (Sie öffnet). Wenn ich leſen könnte bei Licht! Wenn ich die Brille nähm', müßt' er's merken. Lies mir's vor, Marie.

Marie.

Ich ſoll's leſen, Mutter?

Förſterin.

Wenn ich Dir's heiße, kannſt Du's wohl. Da leg's neben die Bibel. Und wenn er näher kommt oder wenn er aufmerkſam wird, ſo lieſ'ſt Du aus der Bibel.

Marie.

Aber was?

Förſterin.

Was Dir zuerſt in die Augen fällt. Wenn ich huſte, lieſeſt Du aus der Bibel. Zuerſt das Briefchen.

Marie (lieſt).

„Liebe Marie. Ich hab' Dir ſo viel —

Förſterin.

Er ſteht ſchon wieder auf von ſeinem Stuhl; lies aus der Bibel, bis er am Fenſter iſt.

Marie.

„Um Schade, Auge um Auge, Zahn um Zahn. Wie er einen Menſchen hat verletzet, ſo ſoll man ihm wieder thun."

Förſter (trommelt am Fenſter).

Förſterin (ihn immer beobachtend).

Nun den Brief, Marie; bis ich huſte.

Marie.

„Ich hab' Dir ſo viel zu ſagen. Komm den Abend oder die Nacht in den heimlichen Grund an den Quell unter den Weiden; da will ich Dich erwarten. Komm, Marie. Morgen früh geh' ich in die Welt, Dir und mir ein Glück zu erwerben. Kommſt Du nicht, ſo weiß ich, wie Du's meinſt, und Du ſiehſt nie wieder —"

Förſterin.

Er will fort? in die Welt? Für immer, wenn Du nicht gehſt? Dann wär' Alles verloren!

Marie.

„Du ſiehſt nie wieder Deinen Robert."

Förſterin

(huſtet, da der Förſter ſich eben vom Fenſter wendet).

Aus der Bibel, Marie.

Marie.

„Wie er einen Menſchen verletzet hat, ſo ſoll man ihm wieder thun. Es ſoll einerlei Recht unter Euch ſein, den Fremden und den Einheimiſchen, denn ich bin der Herr, Euer Gott."

Förſter (iſt aufmerkſam geworden, bleibt ſteh'n).

Was iſt das da vom Recht?

Marie.

„Es ſoll einerlei Recht unter Euch ſein —"

Förſter.

Es ſoll einerlei — Wo ſteht das da?

Marie.

Hier, Vater; da links oben.

Förſter.

Leg' was darauf, wo das anfängt, was Du da geleſen haſt vom Recht. — Seht Ihr nun, daß ich Recht hab'? Wenn ſchon ich Unrecht behalten muß. Daß das alte Herz drinn kein Lügner iſt? „Es ſoll einerlei Recht unter euch ſein.“ Nicht eins für Staatsdiener apart. — Damals war das Recht noch geſund, da wohnt' es noch nicht in den ſtaubigen, dunſtigen Stuben. Unter den Thoren, im Freien wurd' es gehalten, wie man da lieſt. Wenn ich zu ſagen hätte, müßten die Gerichte im Walde ſein; im Walde bleibt dem Menſchen das Herz geſund; da weiß man, was recht iſt und was unrecht iſt ohne Wenn und Aber. Mit ihrem heimlichen Karten haben ſie's verabert und verwennt, in ihren dumpfen ſtaubigen Stuben, da iſt's krank und ſtumpf geworden und iſt's welk geworden, ſo daß ſie's kneten können, wie ſie wollen; und nun muß beſiegelt werden und muß verbrieft werden, was recht iſt, ſonſt ſoll's nicht recht ſein; nun haben ſie dem Manneswort die Geltung genommen und einen Spitzbuben daraus gemacht, ſeitdem man nur das zu halten braucht, was man beſchworen hat und beſiegelt hat und verbrieft, und haben aus dem alten guten Recht einen Achſelträger gemacht, daß ein alter Mann, der nicht das

Federchen an ſeiner Ehre gelitten hat, als ein Schurke daſteh'n muß vor den Menſchen — weil die in ihren Stuben zwei Rechte haben ſtatt eins. (Er ſetzt ſich und trinkt.)

Förſterin.

Es wird immer dunkler und der Andres kommt nicht. Und bei ſolchen Reden wird einem erſt recht angſt. Wenn Du zum Robert gingeſt —

Marie.

Zum Robert? Aber was denkſt Du denn, Mutter?

Förſterin.

Daß das ein Gottesfinger iſt — das da mit dem Robert ſeinem Brief.

Marie.

Ich ſoll zum Robert? Jetzt? Nach dem heimlichen Grund?

Förſterin.

Und was wär's? Fürchten thuſt Du Dich nicht.

Marie.

Fürchten auch! (ſtolz) Ulrichs Mädchen!

Förſterin.

Wie oft biſt Du tiefer in der Nacht draußen geweſen!

Marie.

Aber der Vater wußt's auch. Wenn's der Vater will und Du, weiß ich, ſteht hinter jedem Baum ein Engel. — Und der Vater ſagte: wenn ich die Marie nicht kenn' —

Förſterin.

Ich kann nicht ſo gut fort wie Du, ohne daß er's merkt. — Es konnte Alles noch gut werden — aber — es ſollte nicht ſein. Und Dein Traum? Dir wurde ſo leicht, der Himmel wurde ſo blau — Siehſt Du, im heimlichen Grunde, am Quell unter den Weiden, da ſoll Dein und unſer Aller Gram aufhören.

Marie (den Kopf ſchüttelnd).

Meinſt Du, Mutter?

Förſterin.

Wenn Du gingſt. Wir könnten dann beim Vater bleiben, der Robert redete nochmal mit ſeinem Vater, der Ohm Wilkens gäb' auch nach und der Brautkranz ſollte Dir zum zweitenmal noch ſchöner ſteh'n.

Marie.

Ich ſoll den Vater betrügen, Mutter? Dann glaubt' ich, mir könnt's nie wieder gut geh'n auf der Welt.

Förſterin.

Gingſt Du doch für ihn. Vielleicht wenn er morgen hinaus muß ins Elend oder wenn ſie ihn einſetzen in den Thurm oder noch was Schlimmeres geſchieht —

Marie.

Dem Vater? —

Förſterin.

Ja. Dann wirſt Du vielleicht zu ſpät denken, wär' ich doch gegangen!

Marie.

Aber, Mutter, wenn ich nun im Walde wär' und der Vater begegnete mir? Oder träf' uns beiſammen?

Förſterin.

Wir müſſen ihn fragen, ob er heim bleibt.

Marie.

Ich kann ihn nicht anſeh'n, ohne daß mir das Herz zerſpringen will.

Förſterin.

Frag' ihn wegen der Suppe.

Marie.

Ich will ihn gleich fragen. (Sie nähert ſich dem Förſter ängſtlich, ſteht neben ihm, ohne daß er ſie bemerkt).

Förſterin (aufmunternd).

Sei kein Kind!

Marie (leiſe).

Vater. (Sie beugt ſich über ihn; außer ſich vor Mitleid.) Vater, armer Vater! (Sie will ihn umſchlingen.)

Förſter (ſieht ſich um; rauh).

Was gibt's? Ohne Lamentiren!

Förſterin (da Marie ohne Faſſung ſteht).

Die Marie —

Marie (bezwingt ſich).

Gehſt Du heut' noch in den Wald?

Förſter.

Warum?

Marie.

Weil —

Förſterin

(fällt ein aus Furcht, Marie möchte die Wahrheit ſagen).

Der Suppe wegen; ob ſie die wärmen ſoll?

Förſter.

Nein. Und was willſt Du noch, dummes Ding?

(Wendet ſich ab. Da Marie zögert, rauh) Hörſt Du?

Marie (zur Förſterin zurück).

Mutter, er hat geweint! Ich ſah eine Thräne an ſeiner Wimper hängen, Mutter! und ich will ihn betrügen.

Förſterin.

Er weint, daß er in ſeinem Alter noch in's Elend ſoll. — Und Du — mußt ja nicht geh'n.

Marie.

Wenn Du ſo ſprichſt, Mutter! — Ich gehe ja.

Förſterin.

So ſag' gute Nacht; Zeit iſt's nunmehr. Ich helfe Dir dann aus dem Fenſter ſteigen. Jetzt wartet der Robert ſchon. Du kannſt bald zurück ſein.

Marie.

Ja, Mutter, ich will geh'n. Aber nicht um den Robert, Mutter, und um mich; nur für den Vater. Ich will's ihm ſagen. Robert, will ich ihm ſagen, Du findeſt noch ein Mädchen, ſchöner und beſſer als mich, aber mein Vater findet kein Kind mehr, wenn ich ihn laſſe. Ich

will's ihm ſagen; Robert, will ich ihm ſagen, ich will Dich vergeſſen; Gott wird mir's geben, daß ich Dich vergeſſen kann. Bleib' fern von mir, daß ich Dich nicht wieder-ſeh'. Er wird's, nicht, Mutter? er wird's; ich hab' ihn ja ſo ſehr geliebt.

Förſterin.

Geh' nur; ſag' gute Nacht und laß Dir nichts merken.

Marie (ſteht beim Förſter).

Förſterin.

Die Marie will Dir gute Nacht ſagen.

Förſter.

Kannſt's nicht ſelbſt, dummes Ding?

Marie (ſich beherrſchend).

Gute Nacht, Vater.

Förſter.

Gute Nacht. — Ihr braucht nicht auf mich zu war-ten morgen, wenn Ihr zum Ohm geht. Ich bin vielleicht ſchon aus. Ich hab' einen Gang; weiß nicht, ob ich wiederkomme — morgen. Und nehmt den Nero mit — und was ſonſt noch da iſt, nehmt Alles mit. Ich brauche nichts mehr — als mein Handwerkszeug, meinen Stutz und — Pulver und Blei. Die andern Flinten könnt Ihr verkaufen. Geh' zum Wilkens Du, armes Ding, der Wilkens verſchafft Dir vielleicht den Robert noch — wenn ich nur erſt fort bin; wenn die Leute nur erſt vergeſſen haben, daß Dein Vater ein abgeſezter Mann war.

Marie.

Gute Nacht. (Außer ſich.) Gute Nacht, Vater!

Förſter.

Mädel, das iſt ja eine gute Nacht wie auf ewig. — Haſt recht, Marie. So ein Flecken muß weg, wie ich einer bin auf Euerm guten Namen. Geh', Marie. Hörſt Du, Marie?

Marie.

Du ſollſt bleiben, Vater, und gehſt Du, geh' ich mit Dir.

Förſter.

Was ich für einen Weg hab', den geht man allein. Geh', Marie.

Förſterin.

Leg' Dich, Marie.

Förſter.

Gute Nacht; und nun iſt's gut; Du weißt, ich kann das Lamentiren nicht leiden.

Marie.

Du gehſt nicht ohne mich, Vater, Du kannſt nicht leben ohne mich, Vater; Vater, das fühl' ich jetzt an mir.

Förſter (abwehrend).

Ja doch. Was ſo'n Gelbſchnabel nicht fühlt.

Marie.

Du wend'ſt Dich ab, Vater, damit ich nicht ſeh'n

ſoll, daß Du weinſt; Vater, ſtell' Dich wild, wie Du willſt —

Förſter (will ſich losmachen).

Dummes Ding da.

Marie.

Ich geh' mit Dir. Du hältſt auf Dein Recht und ich auf meins und das iſt, daß ich Dich nicht laſſen darf. Vater, ich fühl's nur jetzt erſt ſo, daß ich Niemand auf der Welt ſo lieb hab' als Dich. Morgen geh'n wir zuſammen — wenn Du gehen mußt. Ich zieh' vom Wilhelm Kleider an. Es gibt ja noch grünen Wald auf der Welt. Und lamentiren hören ſollſt Du mich gewiß nicht; deshalb fürchte Dich nicht. Ich kann ja die Nächte weinen, wo Du's nicht ſiehſt. Aber dann ſiehſt Du mir's am Tage an den Augen an. Ich muß ja gar nicht weinen. Nur lachen will ich und vor Dir herhüpfen und ſingen; die ſchönen Jägerlieder. — Siehſt Du, Vater, das iſt die letzte Thräne um den Robert; und die iſt ſchon trocken, ſiehſt Du? Wir wollen ſchon noch ein Glück finden auf der Welt — wenn Du fort mußt, Vater. Und wenn's nicht ſein ſoll, ſo wollen wir Gott danken und bitten, wenn er uns nur brav ſein läßt. Dann wollen wir denken: es iſt zuviel verlangt, wenn wir auch noch glücklich ſein wollen. Hab' ich nicht Dich? Haſt Du nicht Dein gutes Recht und Deine Marie? Was brauchen wir mehr? (An ſeinem Hals.)

Förſter

(der ſie immer abgewehrt hat, faſt wild, weil er ſich der Weichheit kaum mehr erwehren kann).

Freilich! Freilich! Dummes Ding. (Ruhiger.) Und ein Tiſchchen deck' dich, ein Goldeſelein ſchlag' aus, und das Märchen iſt fertig. Nun leg' Dich, Marie. (Rauh.) Hörſt Du?

Förſterin.

Komm, Marie.

Marie

(an der Kammerthür ſieht ſie ſich um, ſie eilt nochmals zu ihm; ihn außer ſich umſchlingend).

Gute Nacht! Gute Nacht!

(Sie eilt in ihre Kammer. Die Förſterin folgt.)

Förſter (ihr nachſehend).

Mein Mädel, mein armes Mädel. Hier darf's nicht ſein, wenn ich mir ein Ende mach'! — Element, ſchäm' dich, alter —

Sechſter Auftritt.

Weiler. Der Förſter.

Weiler

(grüßt ſchweigend; er iſt ſehr aufgeregt; er hängt die Flinte an den Riegel und macht ſich mit dem Jagdzeug zu thun).

Hm.

Förſter (wird ihn gewahr).

Er? (Fällt wieder in Gedanken).

Weiler.

Ich.

Förſter.

Wo kommt Ihr noch her?

Weiler.

Aus dem Walde. — Am Staket hab' ich Euern Wilhelm geſprochen. Alſo ſeid Ihr doch abgeſetzt.

Förſter.

Weil's zweierlei Recht gibt.

Weiler.

Und das habt Ihr nicht vorher gewußt?

Förſter.

Euern Lohn habt Ihr auf drei Monate voraus.

Weiler.

Und könnt geh'n; das weiß ich auch. Wo iſt denn Euer Wilhelm? Ja ſo; ich bin ihm begegnet. Und Euer Andres?

Förſter (halb abweſend).

Nicht zu Haus.

Weiler.

Aber Ihr wißt doch wohl, wo Euer Andres iſt?

Förſter (ungeduldig).

Was wollt Ihr noch? Laßt mich in Ruh.

Weiler.

Meinetwegen. Mir kann's gleichviel ſein.

Förſter.

Drum denk' ich, Ihr geht.

Weiler.

Alſo der Andres. Und Ihr wißt nicht, wo er iſt?

Förſter.

Immer der Andres! Habt Ihr was, ſo ſeid nicht wie ein Gewitter, das Stunden lang ſteht.

Weiler (zeigt nach dem Fenſter).

Da unten über'm Lautenberge kommt eins herauf. Die Kibitze kreiſchten ſo ängſtlich. Dacht's vorher. Es war zu ſchwül. — Ulrich, (kommt zu ihm) vor einer Stunde iſt einer erſchoſſen worden.

Förſter.

Ihr wißt, wer?

Weiler.

Ihr wißt's nicht? Wenn Euer Andres zu Hauſe wär' —

Förſter.

Immer vom Andres! Ihr wißt was von ihm.

Weiler.

Hm. Die Büchſe — hört mal; hatt' Euer Andres die mit? die mit dem gelben Riemen?

Förſter.

Warum?

Weiler (wie in Gedanken).

Ich kenne doch Eure Büchſe —

Förſter.

Ihr wollt mich confus machen?

Weiler.

Ihr habt ſie nicht zu Haus?

Förſter.

Ich antwort' Euch nicht mehr. Hab' ohnehin Wein getrunken.

Weiler.

Gebt wohl Acht, daß Ihr Euch nicht irrt.

Förſter.

Gebt wohl Acht, daß ich Euch nicht am Kragen faſſe.

Weiler.

's iſt nicht zum Spaß —

Förſter.

Das ſollt Ihr ſeh'n.

Weiler.

Aber ich weiß nichts, als was ich gehört hab' und geſehen hab'. Und ſetzt Euch. Mir iſt's auch nicht, wie lange ſteh'n. Muß ausſeh'n, mein' ich, wie meine Thonpfeife da. (Der Förſter am Tiſche rechts ſitzend; Weiler hat ſich einen Stuhl nicht zu ihm gerückt, erzählt haſtig mit unheimlich gedämpfter Stimme.) Wie ich vorhin zum Feierabend von meinen Holzhauern weggeh', hör' ich einen Schuß da, da nach dem heimlichen Grunde zu. Ich denke, wenn Ihr's vielleicht wär't, und geh' darauf zu. Aber es mußt's der Robert Stein geweſen ſein. Der geht Euch da bei dem erſten Lautenſteg hin und her wie eine Schildwache. Denk' ich: Worauf muß denn der lauern? Auf ein Wildpret nicht; denn da läuft man nicht hin und her. Denk' ich,

das mußt du abſolviren. Machſt dich hinter die hohe Eiche. Da ſiehſt du Alles und wirſt nicht geſeh'n. Aber ich bin Euch noch nicht dort, da wird ein Halloh hinter mir. Und was hör' ich da? Euern Andres und den Robert im ärgſten Zank. Ich konnte nichts ordentliches verſteh'n; aber man hörte, daß ſie auf Tod und Leben hintereinander waren. Ich will mich eben näher ſchleichen; da kommen ſie ſchon gerannt. Der eine drüben auf dem Felſenweg über dem Bach, der andere hüben. Der hüben, das war der Robert, die Flinte am Backen. Zwei Schritt von mir bleibt er ſteh'n. „Steh'! oder ich ſchieß' Dich nieder!" Auf dem Felſenweg kann Niemand ausweichen. Da heißt's: Menſch, wehr' Dich Deines Lebens! Und nun piff paff — zwei Schüſſe hintereinander. Dem auf dem Felſen ſeiner pfiff zwiſchen dem Robert und mir in die Büſche hinein. Aber dem Robert ſeiner — Ulrich; ich hab' manchen Schuß gehört, aber ſo keinen, ſo — man konnt's dem Blei anhören, es witterte Menſchenleben. Ich weiß nicht, wie mir's war, wie der drüben zuſammenbrach wie ein getroffener Hirſch —

Förſter.

Der Andres?

Weiler.

Wer ſoll's ſonſt geweſen ſein? Was? Iſt er denn zu Haus etwa? Wißt Ihr etwa, wo er ſonſt iſt? Und der Getroffene hatte die Flinte mit dem gelben Riemen. Die hielt er feſt; der Riemen leuchtete ordentlich wie ein

Nothzeichen durch die Dämmerung. Das klang ſchauerlich, wie das Eiſenzeug an der Flinte über die Klippen herunterklapperte und die Leiche nach durch die Büſche knickte und ſchleifte — bis der Bach unten aufklatſcht, als führ' er vor Schrecken zuſammen. Und wie's nun ſo furios ſtill wurde darauf, als müßt' es ſich ſelber erſt beſinnen, was doch paſſirt wär'; da war's, als jagte mich einer. Ich müßte ſchon eine halbe Stunde da ſein, wenn ich mich nicht verlaufen hätte. Ich, der jeden Baum kennt daherum. Da könnt Ihr Euch nun denken, wie mir's war. Erſt am zweiten Lautenſteg da nach Haslau zu hatt' ich das Herz, einen Augenblick zu verſchnaufen. Dort wo der Bach in Felsſtücken ſpektakelt. Ich ſeh' zufällig hinunter. Da hantirt der Bach mit einem bunten Lumpen. Da iſt's. Kennt Ihr's vielleicht? (Bringt Anderes Tuch zum Vorſchein und hält's ihm vor die Augen; der Förſter reißt's ihm aus der Hand.)

Förſter.

Lauter Geſtalten vor meinen Augen — der Wein —

(Er hält's bald ferner, bald näher, ohne es ſeh'n zu können.)

Weiler (Kleine Pauſe).

Ihr ſeid ſo ſtill. Fehlt Euch was?

Förſter

(ſtößt einen einzigen lauten Athem aus und hält das Tuch immer noch mechaniſch vor ſich hin, ohne es zu ſeh'n).

Weiler.

Euer Geſicht iſt ganz verzerrt. Will Eure Frau rufen.

Förſter

(eine Bewegung, als ſchöb er mit äuſſerſter Anſtrengung eine Laſt von ſich).

Laßt nur; 'n Bischen Schwindel. Hab' heuer noch nicht zu Aber gelaſſen; der Wein dazu — 's geht ſchon vorüber — Sagt Niemand was davon — (erhebt ſich mühſam).

Weiler.

So ſind die doch richtig zuſammen gerathen, der Andres und der Robert. Aber was wollt Ihr denn nun thun? Als ein abgeſetzter Mann? Wenn der ſagt: ich hab' den Wildſchütz angerufen; er hat das Gewehr nicht weggeworfen? Ihr wißt's am beſten, dann darf der Jäger drauf brennen. Er braucht nicht einmal zu rufen; wenn er nur richtig trifft, ſo hat er auch recht. Und wer nun vollends wie Euer Andres zwei Stock tief vom Felſen in's Waſſer gefallen iſt, dem ſteht die Zunge ſtill ohne Pulver und Blei. Ihr kennt ja das Recht, wie es heut' zu Tage iſt! Und Euch werden ſie obendrein noch einſtecken wegen Widerſetzlichkeit. Ihr dauert mich. Ich möchte nicht Ihr ſein. Was?

Förſter.

Das Wetter iſt ſchon über dem Lautenberg, hört Ihr? wenn Ihr lang' macht, erwiſcht Euch der Regen.

Weiler.

Es blitzte ſchon vorhin. Wie ich die Lärchenhöhe herkam, macht' es die ganze Gegend hell. Da ſah' ich, der Robert geht noch immer hin und her bei den Weiden unten.

Förſter

(geht nach der Thür, damit Weiler geh'n ſoll, er wartet auf deſſen Geh'n)

Weiler.

Wollt Ihr nochmal zum Advokaten geh'n? Ja, wenn Ihr ein Staatsdiener wär't. Aber was wollt Ihr ſonſt?

Förſter.

Nichts.

Weiler.

Wer's glaubt —

Förſter.

Narr, der Ihr ſeid; zu Bette geben.

Weiler.

Iſt noch gar nicht ſo weit.

Förſter.

Die Thür zumachen und die Laden.

Weiler (da er nicht anders kann; zögernd).

Nun ſo ſchlaft wohl, Ulrich — wenn Ihr könnt.

(Ab; der Förſter hinter ihm).

Siebenter Auftritt.

Förſterin allein, dann **Förſter** und **Wilhelm**. Die **Förſterin** geht ab und zu.

Förſterin (aus Mariens Kammer).

Nun kann ſie ſein, wo die Weiden anfangen. (Am Fenſter.) Er macht die Laden herum. Ich muß der Marie

ihren zum Schein ſchließen, damit ſie hereinſteigen kann, wenn ſie zurückkommt. Der Andres noch immer nicht da! Wird mir doch auf einmal, als hätt' ich die Marie nicht fortlaſſen ſollen.

Förſter

(mit Wilhelm eintretend. Die Förſterin geht wieder in die Kammer).

Wilhelm (im Eintreten).

Vater, Kramers Lore kam an's Stacket, der Stein wäre außer ſich; man hätte Schüſſe im Walde gehört — der Robert fehlte und der Stein hätte den Möller in die Stadt geſchickt; der ſollte Soldaten holen. Die ganze Mörderbande im Jägerhaus ſollten ſie gefangen nehmen, hat er geſagt. Der Möller wär' eben im Carrière vor Kramers vorbeigeſprengt. Vor Eins könnten ſie da ſein.

Förſter (indem die Förſterin aus Mariens Thüre tritt).

Was haſt Du noch draußen? (Sieht ſich um).

Wilhelm.

Im Garten, Vater. Mutter, in der Laube war nichts.

Förſterin (bleibt an der Thüre).

So muß es doch hereingekommen ſein. (Zum Förſter). Suchſt Du was?

Förſter.

Ich? Nein. Ja, die Büchſe mit dem gelben Riemen. Wo die herumſtehen muß? Vielleicht in der Marie ihrer —

Förſterin (unwillkürlich die Thüre deckend, raſch).

In der Marie ihrer Kammer iſt keine Flinte.

Wilhelm.

Die hat doch der Andres mit, wie er mich begleiten ging.

Förſter.

Gut. (Zeigt das Tuch.) Hab' ich da ein fremdes Tuch in der Taſche; iſt's Dein, Wilhelm?

Förſterin.

Das roth und gelbe Tuch? Das gehört dem Andres.

Förſter.

Er hat's geſtern liegen laſſen und ich hab's in Gedanken eingeſteckt.

Förſterin.

Geſtern? Heut' erſt, eh' Ihr gingt, hab' ich's ihm gegeben.

Förſter.

Haſt Du's ihm — gut.

Förſterin (kommt näher).

Ja! Ja! das iſt Andres Tuch. (Sie betrachtet's.) Hier iſt's gezeichnet.

Förſter (will's ihr nehmen).

Gib her.

Förſterin.

Es iſt naß. — Und was iſt das für Blut da an dem Tuch?

Förſter.

Blut? (Bezwingt ſich). Von meiner Hand. Ich hab' mich da am Flintenſchloß geriſſen. Geb' nur!

Förſterin (beſchäftigt ſich auf der andern Seite der Bühne).

Förſter.

Wilhelm, komm her. Lies einmal da, da in der Bibel, von da an, wo das Zeichen liegt.

Wilhelm.

Mitten im Kapitel?

Förſter.

Vom Zeichen da. Vorwärts! (Holt ſeinen Hut.)

Wilhelm (lieſt).

„Welcher des Herrn Namen läſtert, der ſoll —"

Förſter.

Das iſt's nicht. (Hängt die Flinte um.)

Wilhelm.

„Wer irgend einen Menſchen erſchlägt" — iſt's das?

Förſter (ergriffen, tritt einen Schritt näher).

Nein — aber lies nur. (Er ſteht bei Wilhelm; während des Folgenden nimmt er unwillkürlich den Hut ab und faltet die Hände darüber.)

Wilhelm.

„Wer irgend einen Menſchen erſchlägt, der ſoll des Todes ſterben. Wer aber ein Vieh erſchlägt, der ſoll's bezahlen Leib um Leib. Und wer ſeinen Nächſten verletzet, dem ſoll man thun, wie er gethan hat. Schade um Schade, Auge um Auge, Zahn um Zahn. Wie er einem Menſchen gethan hat, ſo ſoll man ihm wieder thun. Alſo daß wer ein Vieh erſchlägt, der ſoll's bezahlen. Wer aber einen Menſchen erſchlägt, der ſoll ſterben."

Förſter.

Der ſoll ſterben.

Wilhelm.

„Es ſoll Ein Recht ſein unter Euch, den Fremden und den Einheimiſchen, denn ich bin der Herr, Euer Gott.“

Förſter.

Amen. (Setzt den Hut auf, will gehn; wendet ſich.) Wann könnten die da ſein, Wilhelm?

Wilhelm.

Die Soldaten?

Förſter.

Vor —

Wilhelm.

Vor Eins.

Förſter.

Noch Zeit genug.

Wilhelm.

Wozu, Vater?

Förſter.

Zum — Ausſchlafen.

Wilhelm.

Vater, wie ſiehſt Du mich nur an?

Förſter.

Zu Bett', Wilhelm. (Da die Förſterin eintritt.) Gib der Mutter die Hand.

Förſterin (überraſcht).

Willſt Du noch fort, Chriſtian?

Förſter.

Ja.

Förſterin.

Hat der Weiler vielleicht den Hirſch wieder geſpürt?

Förſter.

Ja. Kann ſein.

Förſterin.

Wie Du ausſiehſt! Man könnte ſich fürchten vor Dir, wenn man nicht wüßte, wie's wird, wenn Du Wein getrunken haſt.

Förſter.

Drum will ich in's Freie.

Förſterin.

Dann ſiehſt Du Alles anders, wie's iſt. Du kannſt in die Schlucht ſtürzen.

Förſter.

Dann ſchneid'ſt Du das Blatt dort aus der Bibel und legſt mir's mit in den Sarg.

Förſterin.

Was das für Reden ſind!

Förſter.

Zu Bett, Wilhelm. (Wilhelm ab.) Bete — oder bete nicht —

Förſterin

Was iſt mit Dir, Chriſtian? Warum wird mir ſo angſt? Bleib', um Gotteswillen bleib'! Dein Geſchäft wird ja noch Zeit haben!

Förſter.

Nein; es muß heute noch gethan ſein. (Er geht).

Förſterin (will ihm nach).

Ulrich —

Förſter

(in der Thür ſich wendend, leiſe vor ſich hin).

Aug' um Auge — Zahn um Zahn. (Ab.)

Förſterin

(vor dem Schein des Wetterleuchtens zurückweichend, der durch die geöffnete Thür dringt).

Gott ſei uns gnädig! (In der Thür.) Ulrich! (Draußen verklingend.) Ulrich!

Verhang fällt.

Ende des vierten Aufzuge.

Fünfter Aufzug.

Jägerhaus.

Nacht. Kurze Zeit das Theater leer, dann

Erster Auftritt.

Die **Försterin** allein, kommt mit einer Lampe herein, leuchtet in Marien's Kammer hinaus, stellt die Lampe auf den Tisch, geht an das Fenster, öffnet den Laden, durch welchen der Schein des Wetterleuchtens hereindringt, sieht hinaus; dann schließt sie beides wieder, nimmt die Lampe wieder und leuchtet abermals in die Kammer. Dazwischen horcht sie manchmal auf und zeigt große Angst.

Noch immer nicht! Wenn er ihr begegnet wär'! Wenn er sie beisammen getroffen hätte! Nun müßte sie da sein. Daß ich sie auch fortgelassen hab'! Und der Andres kommt auch nicht. Und die schwüle Wetternacht dazu!

(Sie horcht auf.)

Das war sie doch? Endlich! Gott sei gelobt!

(Leuchtet in die Kammer.)

Nein; sie ist's nicht. Der Wind stieß den angelehnten Laden auf.

Zweiter Auftritt.

Wilhelm in Hemdärmeln. **Förſterin.**

Wilhelm.

Sind die Soldaten da, Mutter? (An Mariens Kammerthür.) Mutter, wo iſt der Vater?

Förſterin (erſchrickt und ſchließt die Thüre ſchnell).

Wilhelm.

Und die Marie? Sie iſt nicht in ihrer Kammer?

Förſterin.

Was Du Dir einbild'ſt.

Wilhelm.

Ihr Bett iſt noch wie friſch gemacht.

Förſterin (horcht erſchrocken).

Iſt das der Vater? Wilhelm, ſag' nichts davon vor dem Vater!

Wilhelm.

Ich bin's auch, der den Angeber macht. Aber Du mußt mir ſagen, wo die Marie iſt.

Förſterin.

Nach dem heimlichen Grund. Um den Robert zu bitten —

Wilhelm.

Mutter, wir betteln bei Niemand. Ich hole ſie.

Förſterin.

Bei dem Wetter?

Wilhelm (zieht ſeine Jacke an).

Das wär' mir auch mein Jägerjunge, der ſich aus ſo 'nem Bischen Blitzen was machte. Sag' mir nur, welchen Weg die Marie gegangen iſt. Den untern am Waſſer? Gut. Sie iſt nicht wie die andern, aber ſie iſt doch nur ein Mädchen. Und das fürchtet ſich. (Ab).

Dritter Auftritt.

Förſterin (allein; ihm nach).

Wilhelm! Wilhelm! (Kommt wieder.) Er iſt ſchon fort. Und das Wetter wird immer ſchlimmer. Unten Ein Nebel und oben das Gewitter immer näher. Und vom Brandsberg her kommt noch eins dazu. Und der Ulrich draußen und keins von den Kindern zu Haus. Und ſo ganz allein in dem einſamen Jägerhaus mitten im Wald und ſo tief in der Nacht —

(Man hört eine Thür zuſchlagen; ſie ſchrickt auf.)

Barmherziger Gott! Er iſt's. Wenn er in die Kammer ſäh' und ſäh' die Marie nicht! Oder —

Vierter Auftritt.

Der **Förſter** (haſtig herein, bleich und verſtört). Die **Förſterin.**

Förſterin (ihm entgegen).

Biſt Du's ſchon — (ſich corrigirend) endlich?

Förſter (ſich ſcheu umſehend).

Hat Jemand nach mir gefragt?

Förſterin.

Nein. Sind ſie hinter Dir?

Förſter.

Wer?

Förſterin.

Der Buchjäger —

Förſter.

Warum?

Förſterin.

Weil Du kommſt wie gehetzt.

Förſter.

Die Soldaten meint' ich. — Daß ich überall die Marie ſeh'. Im heimlichen Grund —

Förſterin (erſchrickt).

Im heimlichen Grund — (für ſich) Großer Gott!

Förſter.

Und auf dem ganzen Rückweg hört' ich ſie hinter mir geh'n.

Förſterin.

Auf dem Rückweg —

Förſter.

Wenn ich ging, hört' ich ſie hinter mir; wenn ich ſtand, ſtand ſie auch, aber ich ſah' nicht um.

Förſterin (erleichtert).

Du ſahſt nicht um?

Förſter.

Ich wußte ja, es war nichts. — Mir iſt, als müßte ſie jetzt noch hinter mir ſteh'n.

Förſterin (will abtenken).

Haſt Du was geſchoſſen? Liegt's draußen?

Förſter (unwillkürlich ſchaudernd).

Draußen?

Förſterin.

Vor der Thür'. Wie ſiehſt Du mich an? — Was iſt das an Dir?

Förſter (wendet ſich unwillkürlich ab).

Was iſt's?

Förſterin.

Ein Fleck —

Förſter.

Was Du ſiehſt —

Förſterin.

Warum willſt Du's nicht zeigen?

Förſter.

Es iſt nichts. (Er wendet ſich zum Tiſche rechts, legt die Mütze ab). Die Suppe warm? Die Zunge klebt mir an.

Förſterin

(nimmt einen Teller und Löffel aus dem Schrank, geht damit zum Ofen, wo ſie die Suppe eingießt).

Wenn er in die Kammer ſäh'! Was ich frage, das frag' ich nur in der Angſt, daß er die Marie darüber vergeſſen ſoll. (Sie ſetzt die Suppe vor den Förſter auf den Tiſch zur Rechten; horcht.) Regt ſich's nicht in der Kammer? (An des Förſters Stuhl, um ihn zu beſchäftigen.) Ulrich, meinſt Du nicht, daß der Robert noch Alles wieder gut machen könnte?

Förſter (macht eine Bewegung).

Förſterin.

Was fährſt Du ſo auf?

Förſter.

Weck' mir die Marie nicht. — War nicht Jemand am Fenſter?

Förſterin.

Das iſt der alte Roſendorn draußen, der immer ſo ängſtlich nickt und an's Fenſter pocht, als hätt' er Unglück zu verhüten und Niemand hörte auf ihn.

(Pauſe; für ſich.)

Es iſt ſo ſtill. Ich muß nur reden, ſonſt hört er meinen Athem und merkt mir die Angſt an. Und daß er die Marie nicht hört, wenn ſie in's Fenſter ſteigt.

(Oefter dazwiſchen lauſchend.)

Den ganzen Abend liegt mir's im Sinn. Geſtern noch ſagte mir der Robert —

Förſter.

Immer der —

Förſterin (hat ſich zu ihm geſetzt).

Wir gingen an den Weiden hin; dort wo das Tannendickicht iſt, unter dem Felſen, im heimlichen Grund —

Förſter (heftig).

Laß den weg —

Förſterin.

Fährſt Du auf! Es war in der Abendſonne; und wie ich mich umſeh', da kommt's hervor unter den Tannen — ſo roth. Ich — erſchrocken — um Gotteswillen, ſag' ich, das iſt doch Blut!

Förſter (wirft den Löffel hin und ſteht auf).

Förſterin.

Da ſpiegelte ſich das Abendroth in dem Waſſer. — Aber was haſt Du nur?

Förſter.

Immer mit Deinem Grund. Was kümmert Dich der Grund?

Förſterin.

Iſt Dir was begegnet dort? Es ſoll nicht richtig ſein dort. Robert hat mir's geſtern erzählt. Es ſoll ein böſer Fleck ſein dort. Da hat einer einen andern umgebr—

Förſter (faßt nach der Flinte).

Was weißt Du?

Förſterin (voll Angſt zurückweichend).

Ulrich! —

Förſter.

Wirſt Du ſchweigen?

Förſterin

(bleibt vor ihm ſtehn; ſchaudernd und ahnend).

Ulrich! Was haſt Du gethan?

Förſter (hat ſich gefaßt).

Dummes Zeug da. Iſt das eine Nacht für ſolche Geſchichten? (Verſinkt.)

Förſterin.

Schieß zu. Eine Stunde früher, eine Stunde ſpäter; Du haſt mich doch auf Deinem Gewiſſen. (Sinkt in einen Stuhl links.)

Förſter

(Pauſe, kann, während er langſame Schritte macht, mit denen er ihr gegenüber allmalig näher kommt).

Ich muß Dir was ſagen, Sophie. — Wenn Du's nicht ſchon weißt. — Es läßt mir keine Ruh'. — Ich bin im Recht. Aber — Und dann weiß ich nicht, iſt's wahr oder iſt's nur ein ſchwerer Traum? — So einer, wo man nicht thun kann, was man will — und ſich abmattet — weil man immer thun muß, was man nicht will. — Komm her. Hörſt Du? Leg' die drei Finger auf die Bibel.

Förſterin.

Großer Gott! was wird das ſein!

Förſter.

Es wär' gräßlich, wenn ich ſie umbringen müßte, und am Ende wär' Alles doch nur — und dann hätt' ich's vergeblich — Sophie — (ganz nahe; leiſe.) Es ſoll ein Todter liegen im heimlichen Grund.

Förſterin.

Du biſt im Rauſche oder im Wahnſinn.

Förſter.

In meinem Recht bin ich. Sieh' mich an, Weib. Glaubſt Du an einen Gott im Himmel? Gut. Gut. So leg' die drei Finger auf die Bibel, da hierher. Da ſteht mein Recht. Nun ſprich mir nach: „So gewiß ich ſelig werden will —"

Förſterin (matt).

So gewiß ich ſelig werden will —

Förſter.

„So gewiß ſoll's ein Geheimniß bleiben, was ich jetzt erfahre"

Förſterin.

So gewiß ſolls' ein Geheimniß bleiben, was ich jetzt erfahre. (Sie muß ſich ſetzen.)

Förſter.

Und nun merk' auf. — Es iſt kurz — kein Aber und kein Wenn dabei — es iſt klar wie das Recht — und Recht muß Recht bleiben — ſonſt brauchen wir keinen Gott im Himmel!

(Nachdem er ihren einigemal angeſetzt, gerückt und leiſe, indem er ſie verführt.)

Erſchrick' nicht. — Der Robert hat unſern Andres erſchoſſen und ich — ich hab' ihn gerichtet.

Förſterin.

Ach Gott! (Sie kann ſich kaum mehr halten; ſie will nach dem Stuhl; er hält ſie feſt.)

Förſter.

Ich hab' ihn gerichtet. Wie's dort ſteht, Auge um Auge, Zahn um Zahn. Ich hab' ihn gerichtet, weil die Gerichte nicht recht richten. Sie haben zweierlei Recht und hier ſteht's: Ihr ſollt einerlei Recht haben. Ich hab' ihn nicht gemordet; ich hab' ihn gerichtet.

(Er macht Schritte, verſinkt; dann wieder an der Stelle, wo er die Förſterin noch glaubt, die nach dem Stuhle ſchleicht.)

Aber ich weiß nicht, ob's auch geſchehen iſt — das, was geſchehen iſt. Im Kopf iſt mir's ſo wild und wüſt — (beſinnt ſich mühſam) aber es iſt doch wohl geſchehen — was geſchehen iſt — und wie's geſchehen ſollte — was geſchehen iſt — da kommt mir die Marie in die Augen, als ſtellte ſie ſich vor ihn und winkte mir zurück und ſchrie: es iſt ja der — nun der, den Du weißt. Es war dummes Zeug; es war nur in meinen Augen. Auf den Wein geht mir's allemal ſo, daß ich Dinge ſeh', die nicht da ſind. Und wenn ſie's geweſen wär' — der Schuß war ſchon nicht mehr in meiner Hand.

Förſterin.

Allmächtiger Gott! (Sie ſchleppt ſich mühſam in Mariens Kammer.)

Förſter

(wird's nicht gewahr und fährt vor ſich hinſtarrend fort, als ſtände ſie noch neben ihm).

Sie war's nicht. Wie ſollte die Marie dort hinkommen? Es iſt eben der Wein, daß ich ſie heut' überall ſeh'. Aber ich war doch erſchrocken, bis ich ſah, es war nur der Rauch geweſen vom Schuß. Es ging Alles im Kreis vor meinen Augen. Aber wie der Rauch weg war — das war ein Augenblick — da ſah ich den — noch immer daſteh'n wie vorhin, aber nur einen Augenblick — da brach er zuſammen, da war's geſchehen, was geſchehen iſt. Da faltet' ich die Hände über meinem Stutz und ſagte: Dir iſt Dein Recht geſcheh'n. Und betete: Gott ſei ſeiner armen Seele gnädig. Da flog ein Schwarm Eulen auf und krächzte. Das war, als ſagten ſie Amen; da ſtand ich wieder ſtraff auf meinen Füßen. Denn das Recht will Gott und Erd' und Himmel und alle Kreatur.

(Er verſinkt in's Brüten.)

Fünfter Auftritt.

Förſter verſunken, allein; dann **Stein**, der **Paſtor**, erſt noch in der Scene.

Stein (noch draußen).

Ulrich!

Förſter (erwachend, mechaniſch).

Stein!

Stein (wie oben).

Hörſt Du!

Förſter (auf einmal im Zuſammenhang).

Es iſt doch geſcheh'n. (Er faßt nach der Flinte, bezwingt ſich aber.) Nein; nicht den Gedanken mehr als mein Recht!

Stein (eintretend, der Paſtor hinter ihm).

Wo iſt Dein Andres, Ulrich!

Förſter.

Was willſt Du von meinem Andres?

Stein.

Meinen Robert von ihm fordern.

Förſter.

Deinen Robert? Von meinem Andres? — Hier ſieh' her. (Zeigt das Tuch.)

Paſtor.

Um Gottes willen! — an dem Tuche klebt Blut!

Stein.

Was iſt das?

Förſter.

Das iſt meines Andres Blut und Dein Robert hat's vergoſſen. Und Du haſt Deinen Möller nach Soldaten geſchickt. Und Du haſt mich zum Schurken gemacht vor der Welt. Mit Euern zwei Rechten! Daß Ihr's biegen könnt', wie Ihr wollt. Aber hier (auf ſeine Bruſt ſchlagend) giebt's noch ein Recht; das könnt Ihr nicht biegen und Eure Advokaten nicht.

Sechſter Auftritt.

Andres (erſt noch draußen). Die **Vorigen.**

Andres (draußen, leiſe).

Vater —

Paſtor.

Wer ruft?

Stein.

Iſt das nicht Andres Stimme?

Förſter (fortfahrend).

Hier ſteht es: Einerlei Recht ſoll ſein. Und das Recht hat Euch gerichtet. Wer einen Menſchen erſchlägt, der —

Andres.

Vater!

Förſter

(zitternd nach der Thüre ſtarrend, tonlos, mechaniſch).

Der — der — ſoll — ſterben —

Andres (tritt ein).

Stein (Andres entgegen).

Gott ſei Dank! Andres, Du lebſt!

Förſter (rafft ſich zuſammen).

Es iſt nicht wahr. Er iſt todt. Er muß todt ſein.

Andres.

Vater!

Förſter (die Hand abwehrend gegen ihn ausgeſtreckt).

Wer biſt Du?

Andres (immer ängſtlicher).

Kennſt Du Deinen Andres nicht mehr?

Förſter.

Mein Andres iſt todt. Liegſt Du erſchlagen im heimlichen Grund — dann ſollſt Du mein Andres ſein, dann iſt Alles gut, dann wollen wir jubeln, dann wollen wir ſingen: Herr Gott Dich loben wir!

Paſtor.

Er iſt wahnſinnig.

Stein.

Andres, mein Robert —

Andres.

Sie haben mein Tuch, das der Lindenſchmied mir geſtohlen hat, eh' er den Buchjäger erſchoß?

Stein.

Der Lindenſchmied hat den Buchjäger erſchoſſen? Und mein Robert —

Andres.

Robert verfolgte ihn. Er zwang Robert, auf ihn zu ſchießen.

Förſter.

Der? Der hatte Deine Flinte?

Andres.

Mit meinem Tuch geſtohlen.

Förſter.

Und der Robert hat ihn? —

Andres.

Der Lindenſchmied war nicht tödtlich getroffen; da ließ ich ihn in der Mühle verbinden und in die Gerichte ſchaffen —

Förſter (immer mehr zuſammenbrechend).

Ich hab' unrecht! (Sinkt in einen Stuhl.)

Andres.

D'rum komm' ich jetzt erſt heim.

Förſter (ſteht auf, geht mit dem Gewehre zu Stein).

Stein, thu' mir mein Recht.

Stein.

Was ſoll das?

Förſter.

Aug' um Aug', Zahn um Zahn —

Stein (den Paſtor anſehend).

Was iſt das wieder?

Förſter.

Der Weiler hielt den Lindenſchmied mit der Flinte für meinen Andres. Dein Robert hat den Lindenſchmied getroffen und ich — hab' Deinen Robert dafür erſchoſſen.

Paſtor.

Allmächtiger Gott!

Andres (zugleich).

Den Robert!

Förſter (faſt zugleich).

Schieß' zu.

Stein (hat die Flinte an ſich geriſſen).

Mörder Du! (Der Paſtor fällt ihm in den Arm.)

Andres (ſchnelles Zuſammenſpiel).

Den Robert, Vater? Der Robert lebt.

Zugleich.

Stein.

Er lebt?

Paſtor.

Er lebt?

Förſter.

Er — lebt?

Andres.

Er lebt, ſo gewiß ich lebe!

Förſter.

Es war nur ein Traum? Ich wär' kein Mörder? Ich wär' ein unbeſcholtener Mann?

Paſtor.

Das ſind Sie, Ulrich. Verſcheuchen Sie den unglücklichen Wahn.

Stein.

Mann, wozu hätt'ſt Du mich verleitet! (Legt die Büchſe weg.)

Förſter.

Du haſt ihn geſeh'n? Wann haſt Du ihn geſeh'n, Andres? Jetzt Andres? Jetzt erſt, Andres?

Andres.

Nur jetzt, wie ich heimging, begegnet' ich zwei Männern aus der Mühle mit einer Tragbahre. Der Robert hatte ſie eben aus den Betten gerufen; ſie gingen nach dem heimlichen Grund; Robert war ihnen ſchon voraus.

Förſter.

Nach dem heimlichen Grund?

Paſtor.

Mit einer Bahre?

Stein.

Was lauert da noch?

Förſter

(iſt nach Marien's Kammerthür gelaufen, zieht jetzt die Hand vom Drücker wieder zurück).

Gott ſei Dank! (Horchend.) Ich hör' ſie athmen. O ſie hat einen ruhigen Schlaf. Eine Welt von Sorgen und ſie athmet ſie einem weg von der Bruſt. Hören Sie, Herr Paſtor, hören Sie?

Stein.

Der Unglückliche! Sein Wahnſinn kehrt wieder.

Paſtor

(nach einer ängſtlichen Pauſe, in der der Förſter an ſeinem Geſichte hing).

Ich höre nichts. Das iſt Ihr eigner ſchwerer Athem, den Sie hören.

Förſter (beginnt wieder zuſammenzubrechen).

Mein eigner ſchwerer Athem, den ich höre — (er rafft ſich zuſammen, öffnet.) Meine Augen lügen. Wo ſie nicht

iſt, da ſeh' ich ſie, und wo ſie iſt, da ſeh' ich ſie nicht. Herr Paſtor, um Gotteswillen ſagen Sie: dort liegt die Marie. (Er hat den Paſtor krampfhaft beim Arm gepackt.)

Paſtor.

Ich ſehe ſie nicht. Das Bette da iſt unberührt, die Fenſter offen — die Frau Förſterin —

Förſter (ſtürzt in die Kammer).

Weib! Weib! Unglückliches Weib!

Siebenter Auftritt.

Förſterin (geiſtesſtig, kann kaum geh'n und ſprechen, vom **Förſter** mit Gewalt hereingeriſſen). **Vorige.**

Förſter.

Wo haſt Du mein Kind?

Andres.

Mutter, was iſt Dir? (Er unterſtützt ſie auf der einen, der Paſtor auf der andern Seite.)

Förſterin.

Andres! Doch Einer!

Förſter (ſchüttelt ſie).

Mein Kind! Mein Kind! Wo haſt Du mein Kind?

Förſterin (mit Abſcheu, aber ſchwach).

Laſſ mich, Du —

Förſter.

Meine Marie!

Förſterin.

Nach dem heimlichen Grunde — Du —

Förſter.

Rabe, Du lügſt!

Förſterin.

Zum Robert —

Förſter.

Ja, ſie iſt mir begegnet — im Nebel — wie ich kam —

Förſterin.

Das war der Wilhelm —

Förſter.

Die Marie war's, Weib, die Marie!

Paſtor.

Sie kann nicht mehr antworten. Sie iſt ohnmächtig.

Stein.

Macht ſie von dem Raſenden los!

Förſter.

Du willſt ſagen, ich hätte mein Kind —

Andres.

Mutter! Mutter! (Er und der Paſtor um ſie beſchäftigt am Tiſche rechts.)

Stein (der unterdeß den Förſter von ihr abzuhalten ſucht).

Laß ſie los, Wahnſinniger!

Förſter.

Wahnſinnig? Gott gebe, daß ich's bin!

(Es pocht; entſetzt tritt er einen Schritt zurück und ſtreckt abwehrend die Hand gegen die Thür.)

Dummes Zeug! Was wollt Ihr denn? Ihr Alle da? Das iſt ja die Marie. Sie ſteht draußen und traut ſich nicht herein, weil ſie in die Nacht hinausgelaufen iſt. Sie hat das Herz nicht; ich bin ſtreng — o ich bin ſtreng. Dummes Mädel! (Er reißt ſich ſelber auf.) Komme, was da will! (Er ſtürzt nach der Thür; eh' er ſie erreicht, pocht es nochmals; er tritt wieder entſetzt und ohnmächtig zurück.) Das bitzige Fieber graſſirt — weiter iſt's nichts. Das ſind die Vorboten; Zähneklappen und Fröſteln am Rückgrat herab. Hollunderthee — 's iſt um eine Nacht Schweiß oder zwei. — Was hat das Pochen mit dem Fieber? Warum macht Niemand auf? Ruf' doch eins herein. Warum ſeid Ihr Alle ſo bleich und bringt die Zähne nicht von einander? Hat eins Märchen erzählt und Ihr graut Euch? Meine Marie war ein lebendig Märchen — ſie iſt — ſie iſt, will ich ſagen. Daß die Marie todt wär, das thut ſie mir nicht zu Leid. Sie weiß, daß ich nicht leben kann ohne meine Marie. Hört Ihr ſie kichern

draußen? Nun wird ſie hereinhüpfen und mir die Augen zuhalten, wie ſie's macht, und ich darf ihr den Spaß nicht verderben. O es iſt (er will lachen und ſchluchzt) — ein (wie außer ſich.) Einmal muß es doch — Herein! (Er wollte nach der Thür, ſinkt aber mit zugehaltenen Augen in einen Stuhl links.)

Achter Auftritt.

Robert, Wilhelm, dann zwei Männer mit einer bedeckten Bahre, die ſie hinſtellen und geh'n. Die **Vorigen.**

Stein.

Robert! (Ihm entgegen.) Siehſt Du, Ulrich? Er lebt!

Robert (ihm in die Arme fallend, bleich und außer ſich).

Vater! Vater!

Stein.

Was iſt Dir?

Robert.

Daß der Mörder mich getroffen hätte! Vater Ulrich, ſei ein Mann!

Förſter (zuſammengerafft mit letzter Anſtrengung).

Nur zu. Ich will ſeh'n, ob ich einer bin.

Robert (nimmt die Decke weg).

Stein.

Großer Gott!

Förſterin

(die von Andres und dem Paſtor unterſtützt an der Bahre in die Knie geſunken iſt).

Marie!

Andres.

Ach Gott! ſie iſt's, die Marie.

Stein (Zuſammenſpiel Aller).

Wie iſt's geſcheh'n? Erkläre, Robert!

Paſtor.

Mir iſt's entſetzlich klar.

Robert (mühſam ſeine Faſſung erhaltend).

Sie betete: „Gott laß mich nur meines Vaters ſein." Ich will ihr ſagen: Marie, Du läßt mich? Da ſpringt ſie auf mich zu, als wenn ſie mich decken wollte mit dem eignen Leib, winkt und ruft nach dem Walde zu. Ich ſehe Niemand; ich verſtehe ſie nicht; ich will fragen: was iſt Dir, Marie? da fällt ein Schuß, ſie bricht mir in den Armen zuſammen, ich ſtürze über ſie, eine Kugel hat ihr Herz getroffen.

Förſterin.

Das war ihr Traum.

Stein (hält Robert in ſeinen Armen, faſt zugleich).

Sie ſtarb für Dich.

Förſter.

Sie ſah mich auf ihn zielen und lief abſichtlich in meinen Schuß. Ich wollte richten und — hab' mich

ſelbſt gerichtet. Verbrechen und Strafe mit Eins. Ich betete: Gott ſei ſeiner armen Seele gnädig; ich betete für mich; und die Eulen haben Amen gekrächzt und meinten mich!

Robert (tritt entſetzt zurück).

Allmächtiger — er hat's ſelbſt —!

Stein.

Du haſt's nicht mit Bewußtſein gethan. Ein ſchrecklicher Wahnſinn trieb Dich wider Deinen Willen.

Paſtor.

Nicht ſo ſtarr, Mann. Gott legt nicht den äußern Maßſtab an die That. Unſchuld und Verbrechen ſteh'n an den Enden des Menſchlichen; aber den Unſchuldigen und den Verbrecher trennt oft nur Ein ſchnellerer Puls.

Förſter.

Gebt mir Worte des Lebens für Euer Hirngeſpinnſt, kein Wenn und kein Aber. Sagt mir was, daß ich's glauben muß. Eure Reden zwingen nicht. Was tröſtet Ihr meinen Kopf? Tröſtet mein Herz, wenn Ihr könnt. Könnt Ihr mein Kind lebendig machen mit Euerm Troſt, daß mir's in die Arme fliegt? Dann tröſtet zu. Jedes Wort, das mein Kind nicht lebendig macht, ſchlägt's noch einmal todt.

Stein.

Flieh' nach Amerika; ich will Dir Päſſe beſorgen; all' mein Geld iſt Dein. Dein Weib und Deine Kinder ſind die meinen.

Förſter.

Hörſt Du, Andres, was der Mann da ſagt? Er will Euch Geld geben. Dafür kauft Euch eine Leierorgel. Damit zieht auf den Märkten umher und ſingt von dem alten Mordkerl, der ſein Kind erſchoß. Um nichts, um gar nichts, auf der Welt um nichts. Ihr braucht kein Bild. Nehmt die alte Frau da mit; ſo malt Euch kein Maler die Geſchichte, wie ſie auf ihrem Geſicht geſchrieben ſteht. Streicht mir das Kind heraus. Beſchreibt ſie ſchöner als ſie war — wenn Ihr das könnt, wie Ihr Euch den ſchönſten Engel denkt, und dann ſagt: Sie war doch noch tauſendmal ſchöner. Und den alten Mordkerl ſtellt mir hin, daß über das Kind ein Waſſerfall kommt von Thränen und auf den Alten jeder Gaſſenjunge die Fäuſte ballt. Das wär' ein Herz, wie's der alte Mordkerl hatte, der's erſchoß, das die Geſchichte hörte und Euch nicht mit klappernden Zähnen den letzten Pfennig gäb' und hätt's zehn verhungernde Kinder zu Haus, und nicht zu Gott betete für das Kind und dem alten Mordkerl fluchte, der's erſchoß. Sagt nicht: der Mann war redlich ſein Leben lang und hat ſich gehütet vor dem Böſen und hat einen Gott geglaubt und hat kein Stäubchen gelitten an ſeiner Ehre, ſonſt glauben ſie's Euch nicht. Sagt, er ſah aus wie ein Wolf, ſagt nicht, ſein Bart war weiß, wie er's that, ſonſt gibt Euch Niemand was. Das glaubt Euch Niemand, daß einer ſo alt ſein kann und doch ſo ein Böſewicht. Und unten hin

macht noch ein Bild, wo der alte Mordkerl ſich erſchießt und als Geſpenſt umgeht bei Nacht. Und wo er's that, da ſitzt er wimmernd die Mitternächte hindurch mit ſeinen glühenden Augen und ſeinem weißen Bart; und da kühlt kein Lüftchen, und da fällt kein Thau und kein Regen; da wachſen giftige Blumen, das iſt verflucht, wie er ſelbſt. Und das Thier, das ſich hin verirrt, brüllt vor Angſt und den Menſchen rüttelt's wie ein Fieber. Und einem Engel geht ein Streifen aus dem Mund: da ſitzt er, den Gott gezeichnet hat. Abel war ein Mann und Cain nur ſein Bruder, aber das war ein Kind und der's erſchlug, war ſein Vater. Für den Cain noch eine Seligkeit, aber für den alten Kindesmörder keine — keine — keine: O einen Troſt! Einen Troſt! Einen Strohhalm nur von einem Troſt. Ich wollt' meine Seligkeit drum geben, wenn ich eine zu erwarten hätte. Gott will ich fragen, ob's noch einen Troſt gibt für mich. (Er nimmt die Bibel und lieſt, erſt an allen Gliedern zitternd, mit ſtockendem Athem.) „Wer irgend einen Menſchen" —

Paſtor.

Nicht weiter, Ulrich. Laſſen Sie mich Ihnen Worte des Lebens zeigen, Worte der Menſchlichkeit. „Gott will nicht den Tod des Sünders, ſondern daß er ſich beſſere und lebe" —

Förſter

(der die Bibel feſthält und ſich losmacht, faſt zugleich).

Laßt mich, Ihr Unmenſchen mit Eurer Menſchlichkeit.

(Er lieſt weiter, mit jedem Wort wird ſein Weſen ruhiger und gewiſſer, der Ton ſeiner Stimme kräftiger.) „Wer irgend einen Menſchen erſchlägt, der ſoll des Todes ſterben.“ (Legt die Bibel hin.)

Stein.

In dieſen Worten findet er Beruhigung?

Paſtor.

Gönnt jedem den Troſt, der ihn tröſtet.

Förſter

(nimmt die Bibel wieder auf; der Ausdruck ſeines Weſens ſteigt bis zur Freudigkeit).

Das iſt Gewißheit, das iſt Verheißung, das zwingt; kein Aber und kein Wenn. Wer irgend einen Menſchen erſchlägt, der ſoll des Todes ſterben, das heißt: dann iſt's gebüßt, dann iſt's ausgelöſcht und er iſt wieder rein.

(Er ſetzt ſeinen Hut auf und knöpft ſich ein.)

Ich geh' in die Gerichte. (Will geh'n.)

Stein.

Und Du meinſt, ſie werden Dich tödten?

Förſter (bleibt ſteh'n und wendet ſich).

Paſtor.

Man hat Schuldigere begnadigt als Sie.

Förſter.

Zum Zuchthaus — was? wie den Lentner? der — Ja ſie richten nicht recht, nicht wie's daſteht in ihren

Gerichten; weiß ich's doch — aber — gut — gut — (nimmt die Flinte).

Stein.

Was willſt Du!

Förſter.

Nichts. Die Flinte da muß ich mithaben, womit's geſchehen iſt. O ſie nehmen's genau damit. — Lebt wohl, Andres, Wilhelm — Haltet die Mutter gut.

(Gibt Allen die Hände.)

Stein — Herr Paſtor — Robert — Sophie — Sie iſt ohnmächtig; Gott wird ſie mir bald nachſchicken. — Begrabt mir mein Kind. Laßt die Glocken läuten; ihren Brautkranz legt auf ihren Sarg — o ich bin ein altes Weib — Wenn wir uns wiederſeh'n, bin ich kein Mörder mehr.

(Grüßt noch einmal Alle mit der Hand.)

Stein.

Du willſt —

Förſter (wendet ſich an der Thür).

Mein Recht — und dann (zeigt in die Höh') zu meinem Kind. (Ab.)

(Kurze Pauſe, in welcher die Uebrigen mit Verwunderung und Rührung ihm nachſeh'n.)

Stein (von Ahnung ergriffen).

Wenn der andere Lauf noch geladen iſt — ſchnell, eilt ihm nach —

(Vor der Thüre fällt ein Schuß).

Zu ſpät! — Ich ahnt' es.

Andres, Wilhelm (hinausſtürzend).

Vater!

Robert

(in der offenen Thür von Schreck und Schmerz feſtgehalten über das, was er ſieht).

Er hat ſein Recht!

Stein (auch an der Thür).

Zum zweiten Mal ſein Richter.

Paſtor (hinzutretend).

Ihm geſchehe, wie er geglaubt.

(Vorhang fällt).

Alle zuſammen.

Ende des fünften Aufzugs.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Dramatiſche Werke

von

Otto Ludwig.

Otto Ludwig's

Dramatiſche Werke.

Zweiter Band.

Die Makkabäer.

Leipzig
Verlag von J. J. Weber.
1854.

Die Makkabäer.

Trauerſpiel in fünf Akten

von

Otto Ludwig.

Den Bühnen gegenüber Manuſcript.

Leipzig
Verlag von J. J. Weber.
1854.

Seiner Hoheit,

dem

Herzoge Bernhard Erich Freund

von Sachsen-Meiningen

in tiefster Dankbarkeit und Ehrfurcht.

Die Makkabäer.

Trauerſpiel in fünf Akten.

Perſonen.

Antiochus Eupator, Antiochus Epiphanes Sohn, König von Syrien.
Gorgias, Nikanor, } ſyriſche Feldherren.
Mattathias, ein jüdiſcher Prieſter zu Modin.
Lea, ſein Weib.
Simon, Judah, Jonathan, Eleazar, Johannes, Joarim, Benjamin, } Beider Söhne.
Naemi, Judahs Weib, Boas Tochter.
Jojakim, Sohn eines jüngern Bruders Mattathias.
Simei, ein jüdiſcher Prieſter zu Modin.
Amri, ſein Sohn.
Boas, Simeis Bruder, Judahs Schwiegervater.
Aaron, Sohn eines andern Bruders Simei.
Iſſaſchar, ein Aelteſter von Modin.
Uſiel, ein jüdiſcher Hauptmann.
Nathan, ein jüdiſcher Krieger.
Joſuah, Gliah, Miſael, Ruben, } Bürger von Modin.
Aemilius Barbus, römiſcher Geſandter an Judah.
Ein jeruſalemitiſches Weib.
Ein Greis, ihr Vater.
Ein ſyriſcher Hauptmann.

Syriſche, jüdiſche Hauptleute und Krieger. Gefolge Barbus. Volk von Modin und Jeruſalem. Mägde Leas. Bekränzte Kinder, Frauen und Greiſe. Jungfrauen mit Flöten und Zymbeln.

Die Scene vor den Thoren von Modin, einmal im dritten Akt ein Hügel bei Ammaus, im vierten bei Rahels Grab und in Jeruſalem, im fünften im Lager des Antiochus vor Jeruſalem.

Die Zeit zwiſchen den Jahren 167 und 161 vor der chriſtlichen Zeitrechnung.

Erſter Akt.

Vor den Thoren der Bergſtadt Modin im Gebirge Judah.

Rechts vom Schauſpieler die Häuſer der Familie Simei, links die des Hauſes Mattathias; rechts führt ein Felſenweg aus dem Thale herauf, das den Berg, auf dem Modin liegt, umgiebt; die daher Kommenden werden erſt mit den Häuptern, dann allmälig ganz ſichtbar; links vorn mündet eine Felſenſchlucht aus. Hinten ein Thor der Stadt Modin; über der Stadtmauer, die meiſt aus natürlichen Felſen beſteht, die Häuſer der Stadt, und über dieſen fern und ferner die zackigen Hörner des Gebirges Judah; der Horizont hoch angenommen. Palmen und Terebinthen den Thalweg herauf und ſonſt verſtreut. Links vorn ein ſteinerner Tiſch und Raſenbänke.

Lea, den Thalweg herunterſehend. **Joarim**, kränzewindend auf einer Raſenbank. **Benjamin**, zuhörend vor ihm. Hinten kränzewindende Mägde.

Joarim (indem er lebhaft erzählend auf die Bank tritt und in das Thal hinunterzeigt).

Da — dieſſeits in dem Thal der Terebinthen
Lag Saul, dort Goliath mit ſeinem Heer.

Dort aus dem Bach nahm David ſich den Kieſel —
Iſt's nicht ſo, Mutter?

Lea.

Bei der Eiche dort
Traf er auf Goliath.

Joarim.

Und ſchlug ihn nieder.
Und Saul und unſers Volkes Krieger jagten
Die Brüder Goliaths durch's ganze Thal
Bis an das Thor von Ekron und von Gaza.

Benjamin.

Von Salomo erzähl' mir, Joarim.

Joarim.

Da Saul geſtorben war, ward David König
Und nach ihm Salomo, ſein Sohn. Da war
Iſrael groß — nicht, Mutter?

Benjamin.

Da war's groß?
(er läuft zu Lea.)
Was heißt das, Mutter? Sag' mir: wer iſt groß?

Lea.

Der, den man fürchtet, auch wenn er nicht droht.

Benjamin.

Und ſo war Salomo?

Lea.

Er war's; es knie'ten

Fünf Heidenkönige um ſeinen Stuhl,
Froh, ihm zu dienen.

Joarim.

Schiffe ließ er bau'n —

Lea

(im wachſenden Eifer vergißt ſie auszuſchauen und nähert ſich mit Benjamin dem Joarim. Beide Kinder ganz Ohr).

Und ſeine Segel trugen ſeinen Ruhm
Das Meer entlang, ſo weit als Menſchen wohnen.
Bis an Aegypten dehnte ſich ſein Reich,
Von Typhſa bis gen Gaſa zahlten ihm
Die Könige Tribut. Die Tochter Pharao
Erkannt' es für ein Glück, ſein Weib zu ſein,
Und bracht' ihm Gaſa zu in Kanaan.
Er ſaß auf elf'nem Stuhl mit Gold bedeckt,
Und pur von Gold war all ſein Trinkgefäß.

Benjamin (ausbrechend).

O, daß ich groß wär'!

Lea (lächelnd).

Du?

Benjamin.

Damit, wenn Du
Von mir erzähltеſt, Deine Augen glänzten,
Wie wenn Du uns von Salomo erzählſt,
Und Du nicht weinteſt mehr, daß Iſrael
Zerfiel und ſchwach ward und des Fremden Knecht
Und nun der Syrer ſitzt auf Davids Stuhl.

Joarim.

Ich weine nicht. Was würde Judah ſagen!
Ein Mann und weinen?! Pfui!

Lea.

Biſt Du ein Mann?

Joarim.

Nein; werden will ich's, daß Du nicht mehr traurig
Mußt ſagen: Iſrael hat keinen Mann!

Lea (ihn liebkoſend).

Das willſt Du? Du?

Benjamin (von der andern Seite ſich beiſchmiegend).

Ich auch; doch du mußt froh ſein.

Lea.

O hielte ſtets der Mann dem Kinde Wort,
Wer dürft' es mehr als ich? Doch ſo iſt's nicht.

Joarim.

Warum auch weinen? Kommt nicht einſt der Retter,
Der Iſrael befrei'n wird und erhöh'n?
Zum großen Volk uns wieder machen, hoch
Auf Zion herrſchend, wie's einſt David that?
Das hat der Herr verheißen, unſer Gott,
Da er noch zu den Menſchen redete.
Drum laß den Gram und ſei uns fröhlich, Mutter,
Will er aus Judah's Stamm ihn doch erwecken,
Aus Davids Haus und biſt doch Du auch, Mutter,
Aus Judahs Stamm und von des David Haus!

Eleazar (kommt den Thalweg herauf).

Benjamin.

Sieh, hier kommt Eleazar.

Lea (Eleazar entgegen).

Iſt die Schafſchur
Beendet ſchon? Kommt Euer Vater?

Eleazar (er iſt haſtig und aufgeregt).

Mutter,
Hilf mir von hier!

Lea.

Was iſt Dir? Biſt Du nicht
Vom Vater mir geſandt? Was ſollteſt Du? —
Daß er nicht zürne. Ihr da
(ſie küßt die Kinder) zu den Mägden;
Helft Kränze winden zu des Vaters Feſt. (ſie gehorchen).
Nun, Eleazar? (ſie führt ihn vor).

Eleazar.

Vor dem Hauſe will
Er eſſen und ſchon ſind ſie auf dem Weg'.

Lea.

Wen bringt er mit zu Gaſte?

Eleazar.

Judahs Schwäher,
Den Boas, deſſen Bruder Simei
Und Amri —

Lea.

Freunde, Mattathias würdig?
So weiſ' er im Geſetz, im Leben iſt

Er's nicht. Ein Kind durchſchaute dieſe Heuchler,
Doch ihn macht ſeine eigne Treue blind.
Iſt Judah bei der Schafſchur?

Eleazar.

Wußt' ich nicht,
Nach Judah würd'ſt Du fragen? Wär' ich Judah,
Nach Eleazar hättſt Du nicht gefragt.

Lea.

Was iſt Dir? Biſt Du krank?

Eleazar.

An Judah krank' ich.
Nur eben erſt da an dem Felſenſteig:
„Wer iſt der ſchlanke Knab' mit Feueraug'
Und ſtolzem Weſen?" „Von des Judah Brüdern
Iſt's einer." „Judah? Kennſt Du den?" „Ich ſollte
Nicht kennen, der die einz'ge Hoffnung iſt
Des Volks?" „Ja, einen Mann laß' uns erſchaffen,
So ſprach der Herr und Judah ward. Er, der
Nun Lamm, nun Löwe iſt, und wieder Lamm,
So wie der Augenblick ihn heiſcht; ſo ſtolz
Im Denken, ſtark im Thun und ſchlicht von Wort.
Iſt er der Mann nicht, Iſrael zu retten,
So iſt es keiner!" So wetteifert Jung'
Mit Jung', ihn lobend; Eleazar iſt,
Der Gegenwärtige, vergeſſen, jeder
Lebt im Abweſenden. Und ſollt' er nicht?
Judah nur iſt etwas und Eleazar

Ein Namenloſer, einer, der nichts wäre,
Wär' er des Allgenannten Bruder nicht.
Laß mich von hier!

Lea.

Wohin?

Eleazar.

Gleichviel; nur wo
Ich nicht mehr Judahs Bruder heißen muß.

Lea.

Wollt Ihr mich beide laſſen, böſe Knaben?

Eleazar.

Mich wirſt Du nicht vermiſſen, bleibt nur er.

Lea.

Judah? Verließ er nicht die Mutter ſchon,
Wie er ſich an die Simeitin hing,
Die nied're Magd, des niedern Hauſes Tochter,
Vom jüngſten Sohn des jüngſten Aarons?
Das unter'm Heuchelſchleier Abfall birgt?
Der Herr will Mattathias Haus erhöh'n
Und durch des Mattathias Haus ſein Volk;
Den König wählt er ſich, den Helden wählt er,
Der jenen krönen ſoll aus dieſem Haus
Und —

Eleazar.

Was ſprichſt Du? Wer iſt es, den der Herr
Zum König ſich erwählt? Iſt's Judah?

Lea.

Nein.

Ihn zog ich auf zu ſeines Volkes Helden,
Zum Retter aus des Fremden Drängerhand —

Eleazar.

Ein König — ſagteſt Du — aus unſerm Haus?

Lea.

Der Gram verrieth, was Hoffnung heimlich hegte.

Eleazar.

Wer iſt er? wer der König, den Du meinſt?

Lea.

Du biſt er.

Eleazar.

Ich? — Doch woher ſprichſt Du das?

Lea.

Frag' nicht; laß' Dir genug ſein, daß ich's ſprach.

Eleazar (ſinnend).

Ja — Du haſt mir, da ich ein Kind noch war,
Schon einmal ſo geſprochen. Um den Stolz
Gegen die Brüder hatte Mattathias
Mich ſtreng' beſtraft; ich ſaß und weinte; da
Trat'ſt Du zu mir; nur Einen Augenblick,
Damit der Vater es nicht merkte, ſtreicheltеſt
Die naſſe Wange mir — als ſprächſt Du's jetzt,
Hör' ich Dein Wort: Vergiß Dein Weinen, Kind;
Die Zeit wird kommen, wo Du ſtolz ſein darfſt.

Lea.

Das merkteſt Du?

Eleazar.

Lehr' mich mich ſelbſt vergeſſen!
Eh' lernt' ich alle Weisheit dieſer Welt,
Eh' daß ich dieſes einz'ge Wort vergäße!

Lea.

Soll ich's ihm ſagen? Quillt aus ſeinem Eifer
Doch Troſt, er wird nicht ſein, wie Judah iſt!
Weil Mattathias mir's verbot? Der Weisheit
Soll man gehorchen, nicht dem Mund. So höre —
Doch Deinen Mund verſieg'le kluges Schweigen:
Vor zwanzig Jahren, da, als ich mit dir
Geſegnet, las ich einſt im Jeſaias,
Wie ich gewohnt war ſchon von Kindheit auf,
Da, wo er von des Retters Zukunft ſpricht,
Der wieder Davids Stuhl erhöhen ſoll,
Da faßte mich der ganze Schmerz des Falls
Des Hauſes David, meines Väterhauſes,
Und ſeiner Knechtſchaft unter fremdem Arm,
Der ganze Schmerz um meiner Söhne Schmach,
Da zu gehorchen, wo ſie herrſchen ſollten,
Um Dich, die Knoſpe, die, noch nicht geöffnet,
Im Mutterſchooße ſchon die Ketten trug.
Und Aſche ſtreut' ich auf mein Haupt und ſchloß
Mich einſam in's Gemach und faſtete
Und hielt den Schlummer fern drei Nächte lang.

So lang' ſchrie ich zum Herrn um ſeine Hülfe:
Herr, mich laß weinend in die Grube fahren,
Doch meine Kinder laß den Retter ſeh'n
Dein Volk erhöhen vor der Erde Völkern
Und ihren Stuhl erhöhen vor dem Volk,
Wie's Fürſtenkindern ziemt. Ja — weiter ging ich —
Herr, ſchrie ich endlich, wecke deinen Retter
Aus meinem Samen! — Da — wie ich ſo ſchrie —

Eleazar.

Wie Du ſo ſchrie'ſt, da — was geſchah da?

Lea.

Da

Fiel Müdigkeit vom Herrn auf mein Gebein
Und — das Geſicht des Herrn kam über mich.

Eleazar.

Des Herrn Geſicht? — Doch wie —

Lea.

Es brannten rings

Die Wände, wie um Moſeh einſt der Buſch,
Und oben — wich die Decke weit und weiter
Und dehnte ſich und wie ein Sapphir war's.
Und durch den unermeßlich weiten Raum
Ging erſt ein Donner,
Dann eine Stimme, ſäuſelnd wie die Luft,
Wenn ſie bei Nacht in Palmenwipfeln ſäuſelt
Und rieſelnd, wie ein Quell in Wüſten rieſelt,

Und ſprach, doch ich verſtand nicht, was ſie ſprach,
Und doch wußt' ich, ſie ſprach: erheb' dein Auge.

Eleazar.

Und Du erhobſt Dein Aug' und ſahſt — was ſahſt
Du da?

Lea.

Aaron's Hut ſah ich ſich langſam
Herniederlaſſen. Ueber meinem Schoos
Hielt er im Schweben wie ein Adler, der
Mit ausgeſpannten Flügeln auf der Luft
Zu ruhen ſcheint — ſo lang', als ſprachlos ich
Und wie gelähmt zurückgeſunken lag —
Und um
Den Hut lief wie ein Kranz die Krone David.

Eleazar.

Die Krone David? Um Aarons Hut
Lief wie ein Kranz die Krone David? um
Den Hohenprieſterhut —

Lea.

Die Königskrone.

Eleazar.

Und ſchwebte über Deinem Schoos und Du,
Mit mir warſt Du geſegnet, nicht mit Judah?

Lea.

Mit Dir.

Eleazar.

Doch dann! doch dann!

Lea.

War es verſchwunden
So plötzlich wie ein Wolkenſchatten ſchwindet.
Und ich ſank auf die Knie' —

Eleazar.

Das war's, was mit
Geſang zu Nacht im Thal der Terebinthen
Einſt vor mir herzog wie Prophetenruf!

Lea.

Schon naht Dein Vater uns —

Eleazar.

Ja, Alles eint
Sich, um zu rufen: ein Geſicht war's und
Kein Traum! Den nächſten Anſpruch hat zur Würde
Des Hohenprieſters nach dem Haus Onias',
Der jetzt den Hut auf ſeinem Haupte trägt,
Des Mattathias, meines Vaters Haus —
Doch — welche Welt von Hinderniſſen legt
Sich in Onias Söhnen, ſeinen Enkeln
Dem raſchen Glauben in den Weg!

Lea.

Du glaubſt
An Hinderniſſe? Hinderniſſe findet
Nur der, der an ſie glaubt.

Eleazar.

Was heißt das?

Lea.

Nichts.
Wenn Du mich nicht verſtehſt, ſo ſprach ich nicht
Zu Dir. Komm'.

Eleazar (kämpfend).

Nur beſonnen laß' uns bleiben!

Lea.

O freilich! Faſten und durchwachte Nächte
Und Jeſaias flammend Wort — iſt's denn
Ein Wunder dann, zu ſeh'n, was nirgend iſt
Und dem Beſonnenheit den Glauben weigert?
O ſo beſonnen ſein, das koſtet wenig
Beſinnen! Doch ſchon kommt Dein Vater. Birg',
Was Dich bewegt. Wir reden mehr davon.

Judah (kommt, einen todten Löwen über der Schulter).

Lea.

Du, Judah?

Judah.

Friede ſei mit meiner Herrin.

Lea.

Zu Deines Vaters Feſt kommſt Du allein?

Judah.

Hier bring' ich einen Gaſt, der ungebeten
Oft einſprach; (er wirft ihn in die Oeffnung der Felsſchlucht.)
's iſt ein ſonderbarer Kauz;
Dasmal mußt' ich ihn nöth'gen.

Lea.

Wußt' er nur
In Demuth ſeine Lücke zu verhüllen,
Dann —

Judah.

Dann war er kein Löwe. Ganz gewiß.
Kommt dort nicht Mattathias?

Lea.

Warum kommſt Du
Allein?

Judah.

Du ſiehſt, ich komme nicht vom Haus;
Und käm' ich auch vom Haus, ich ſparte Dir
Verhaßten Anblick, ihr Demüthigung.

Lea.

Doch Deinem Haus erſpart' ſt Du dieſe nicht,
Wie —

Judah.

Laß' das abgethan ſein, bitt' ich, Herrin.

Lea.

Wie Judahs Liebe zu der Mutter iſt,
Ja abgethan, wie Judahs großes Streben,
Ja abgethan, wie all' der Größe Saat,
Mit Thränen in die Seele Dir geſtrömt,
Vor einer Demuthslarve falſchem Lächeln'
O Judah, harrſt Du ſo des Herren Ruf?
Der Stunde ſo, mein irrgelocktes Kind,

Die Mattathias Haus erhöhen soll,
Daß Du, Du selbst, der es erhöh'n soll, es
Erniedrigst? Komm' zurück zum Herrn, zur Mutter,
Trenn' diesen Ehbund, wirf die Heuchlerin
Zurück in ihres Looses Niedrigkeit!

Judah.

Kein Loos ist niedrig, das die Seele adelt.
Und wahrlich, Mutter, nicht hinab, hinauf
Seh'n muß ein solch gewöhnlich Menschenaug'
An ihr als Deines Judah ist. So hoch
Erhebt sie ihrer Demuth Niedrigkeit,
Als nicht des Stolzes kühnstes Wagen schwindelt,
So rein — doch wozu zwingst Du mich? Ich lobe,
Was mein ist. Gut, daß mich kein Fremder hörte,
Sonst säh' er mich erröthen.

Lea (wollte antworten, da sie die Kommenden hört, schweigt sie).

Simei, Mattathias von **Johannes** geführt. **Boas, Amri, Simon, Jonathan** kommen den Thalweg herauf. **Judah** begrüßt die Kommenden.

Simei (indem er sichtbar wird).

Was beklagst Du,
Was Deine Schuld nicht ist?

Judah (für sich).

Schon wieder jammernd!

Mattathias (wird sichtbar).

Die Schuld der Väter ist der Kinder Schuld.

Boas (eben so).

Allein Ergebung hilft ſie leichter tragen.

Amri.

Hat Dich Dein Gott mit voller Hand geſegnet,
Daß über fremdes Leid Du klagen ſollſt?

Mattathias.

Iſt mir mein Bruder fremd? mein Volk ein Fremder?

Simei.

Wahr iſt's, es könnte beſſer ſein, wie's iſt.

Judah (für ſich).

Könnt's wirklich?

Simei.

Doch zu unſ'rer Väter Zeit
War's noch weit ſchlimmer. Sind wir nicht im Lande
Von Jakobs Erbtheil mindſtens? Haben wir
Nicht unſern Hohenprieſter noch?

Judah (wie vorhin).

So lang' er
Des Syriers Schatten iſt.

Simei.

Und unſern Gott?

Judah (wie vorhin).

So lang' der Syrier ihn wohnen läßt
Bei ſich zur Miethe.

Simei.

Sind wir ſo zu ſagen
Nicht noch ein Volk für uns? Antiochus

Der Aeltere iſt ein Tyrann, doch hält ihm
Der Herr die Hand gebunden wider uns.
Sein Sohn Antiochus, der Jüngere,
Der in Jeruſalem jetzt ſitzt, iſt uns
Gewogen.

Judah.

Ja, er ſucht uns abzuſchmeicheln,
Was uns ſein Vater noch nicht abgetrotzt.
Herr, wenn aus andern Gründen auch, doch rath' ich
Wie Simei, laß' Deinen Kummer fahren.
Weinteſt Du mit dem Weinenden — nun das
Begriff' ich, doch Du weinſt um den, der lacht,
Du weinſt im Haus, das eine Hochzeit feiert.
Du ſiehſt im Geiſte, Herr, ein ander Volk.
Dies Volk ſitzt nicht mehr unter Thränenweiden
Und Jeremias Harfe, Herr, hat längſt
Schon keine Saiten mehr. Dies Volk iſt nicht mehr
Dem Volke Jeſaias gleich; ſo abgegriffen
Iſt von den vielen Händen das Gepräg',
Durch die es ging. Du ſeufzeſt nach dem Retter,
Der Altes wiederbringen ſoll? Die Zeit
Geht vorwärts; todt iſt das Vergangene
Und Volk und Kinder greifen nach dem Neuen.
Herr, ziehſt hinauf Du nach Jeruſalem —
Daß Dir's nicht geht wie mir! Ich ſtand verdutzt.
Rings griechiſche Gewänder! — iſt's auch noch
Die alte Davidsſtadt? und Alt und Jung

Wie auf verdrehten Knie'n! — Wie gottgesandt
Kam mir da Joel, unser alter Gastfreund,
Entgegen. Joel! rief ich; vor dem Ruf
Erschrak der Mann und wich vor mir; ich nach
Und erst in einem kleinen Gäßchen, nah'
Am Schafthor, blieb er ganz verlegen steh'n.
„Ich bitte Dich: nenn' mich nicht Joel mehr,
Denn Menelaus heiß' ich jetzt, so, wie
Onias jüngster Bruder. Freund, man merkt,
Daß Du vom Lande kommst; ich bitte Dich:
Sprich griechisch oder laß' mich geh'n. Nennst du
Verdrehtes Bein das angezog'ne Knie,
Mit dem die Griechen ihre Götter bilden,
Das so weit schöner ist, als unser jüdisch
Gemeines Steh'n auf straffem Bein? Ja, Freund,
Solch' alter Vorurtheile wie dies Steh'n
Auf straffen Beinen sind wir voll; das kommt
Von unser'm Eigensinn, mit dem wir uns
Dem Strom der griech'schen Bildung abgeschlossen,
Draus alles abgestorb'ne Völkerthum
Des Morgens neues Leben trinken muß.
Doch Jason wird uns retten!" Jason? Was
Soll uns der Grieche? fragt' ich. „Nun, beim Zeus!
Entgegnet' er, Modin liegt aus der Welt.
Onias Bruder ist's, des Hohenpriesters —
In der gestreckten Kniezeit hieß er Jakob —
Er ist's, der uns die Fechterschulen baut,

Der uns zu Menſchen machen wird, ſo bald
Er an Onias Stelle ſitzt. Schon hat er
Antiochus vierhundert Zentner Silbers
Geboten, daß er ihn nicht hindern ſoll,
Wenn er ſich mit Onias Krone krönt.
Und ſchon —

Mattathias.

Halt ein! Der Mund müſſe verſtummen,
Der lachend ſo ein frommes Ohr zerſticht,
Den Pfeil des Unglücks noch mit Hohn vergiftet! —
Der Unglückſel'ge wirft den frommen Namen,
Mit dem ſein Vater ihn genannt, von ſich!

Boas.

Die Sprache, die der Herr geheiligt, da er
Vom Sinai zu ſeinem Volk ſie ſprach!

Mattathias.

Aarons Prieſterhut macht er zur Waare!

Judah.

Die man beim Syrierkönig kauft —

Mattathias.

Er lockt
Das Volk mit griech'ſchem Greu'l vom Herren fort!

Boas.

Wie gehſt mit Deinem Volk Du zu Gericht!

Simei.

Ich ſag' Euch: Thorheit iſt's, 's iſt Lüge von
Dem — Menelaus oder wie er ſonſt heißt.

Vierhundert Zentner Silber! wie käm' Jaſon
Dazu?

Judah.

Der Tempelſchatz iſt reich, mein Ohm,
Und Schlüſſel giebt's wohl zu dem Heiligſten.

Mattathias.

Vom Schatz des Herrn! Der Waiſ' und Wittwen Armuth?
Entſetzlich! mehr als eine Zunge kann
Ausſprechen, mehr als hören kann ein Ohr!
Doch Fromme giebt's noch in Jeruſalem,
Gewiß noch Männer in der Davidsſtadt,
Die eng' um das Geſetz des Herrn ſich ſchaaren;
Sie werden Schulter ſich an Schulter ſtemmen —

Judah.

Herr, ſie verfluchen ſich einer den andern,
Der ſo abſcheulich thut, daß im Geſetz
Er Einen Buchſtab anders lieſt als er.
Die Einen nennen ſich die Heiligen,
Die Andern die Gerechten. Beide macht
Die Wuth des Haſſes blind für's Allgemeine.
Der Laue höhnt, der Syrier lächelt — Herr
Sieh' hin, das iſt das Volk, um das Du klagſt.

Mattathias.

Herr, ſende Deinem Volk bald einen Retter!

Judah.

Herr, ſende Deinem Retter bald ein Volk!

Mattathias.

Zweifaches Weh häufſt Du auf Deinen Knecht.
Sein Volk hat ſich von Dir gewandt und der
Die Blüthe ſeiner Hoffnung war, iſt nun
Ein Höhner, der des eig'nen Volkes Schmach
Herzlos verſpottet, wie der Spötter Ham
An Noah einſt, dem eig'nen Vater that!

Judah.

Und ſoll ich ächzen? Meiner Väter Gott!
Gäb's keinen andern Weg zu Deiner Gnade,
Als nur durch's Aechzen — außen müßt' ich bleiben;
So wenig iſt von einem Junikätzchen
Im Judah.

Simei
(zu Mattathias, der ſich von Judah ab nach hinten wendet).

Er iſt ſcharf wie Bergesluft.
's iſt Jugend, von ſich ſelber überfüllt,
Und Kraft, die mit ſich ſelbſt nicht weiß, wohin?
Laß' ihn nur, Alter; oft hab' ich's erlebt:
Die wildſten Knaben wurden mit der Zeit
Die zahmſten Männer.

Lea.

Herr, irr' nicht zu früh
Im eig'nen Kind. Haßt er das Volk, ſo haßt er's
Aus Liebe. Dieſen Haß und dieſe Liebe
Laß' für ihn bürgen. — Nur des Diamants
Harrt dieſer Stahl, der würdig iſt, den Funken

Zu wecken, der in seiner Kühle schläft.
Den großen Mann in ihm zu wecken, braucht's nur
Den großen Augenblick. — Boas und Simei
Und Amri, Mattathias lud Euch ein,
So wünscht er, daß ich Euch willkommen heiße.
Und nun, Herr, wirf die Sorgen weg. Schön sitzt
Sich's unter dieser Palme Schatten heut';
Ein Lüftchen, kühl vom Schnee des Libanon,
Erfrischt die Sinne. Was von Sorge noch
Und Last des Tags Dich drückt, sieh hin; dort nah'n
Bekränzte Dirnen mit dem Saitenspiel
Und leichtem Tanz es Dir hinweg zu scherzen.

(Sie gehn nach hinten; Mägde ihnen mit Kränzen tanzend entgegen).

Simei (zu Amri).

Sie heißt willkommen uns, weil er es wünscht.
Gleichviel! ihr Mal ist besser als ihr Gruß. (beide folgen).

Jojakim (wird den Thalweg herauf kommend sichtbar).

Jojakim.

Weh' über Israel!

Mattathias.

Was für ein Ruf?

Jojakim (bleibt wie entsetzt stehn, wie er das Bekränzen sieht).

Ist das des Mattathias Haus?

Mattathias.

So fragt

Des Mattathias Bruderssohn?

Jojakim.

Der Zorn
Des Herrn auf Iſrael und Mattathias
Hält Feſte? Iſrael in Sack und Aſche
Und Mattathias kränzt ſein Haupt? Dort Stöhnen,
Hier Saitenſpiel?

Mattathias.

Eh' Du uns zürnſt um etwas,
Das wir nicht wiſſen, meld' es uns. Iſt's von
Onias?

Simei.

Wie? er wär' entſetzt?

Jojakim.

Entſetzt,
Meinſt Du und ſtehſt ſchon bleich; was willſt Du thun,
Vernimmſt Du, was ihm wirklich iſt geſchehn?
Fort mit den Kränzen! Staub auf Euer Haupt!
Tot iſt Onias!

Mattathias (wie Alle erſchrecken).

Tot?

Simei.

Tot?

Lea.

Tot, ſagſt Du?
Hörteſt Du's, Eleazar?

Eleazar.

Staunend —

Lea.

Schweig';

Auf' all' Dein Leben jetzt in's Ohr.

Jojakim.

Ich ſagt' es —

Gemordet — Herr der Rache, weck' den Rächer
Für Deinen Knecht und Deines Knechtes Haus!

Mattathias.

Sein Haus!

Boas.

Was lauert mehr noch!

Eleazar.

Auch ſein Haus!

Lea.

Ich athme kaum —

Jojakim.

Des Greiſen ſpärlich Blut
Genügte ſeinen Mördern nicht; ſie wollten ſich
In Blut berauſchen. Alle ſieben Söhne
Onias — ja als lebte noch der Greis
In jedem ſeiner Enkel fort — das Blut
Des ganzen Hauſes ſchreit zum Rächer auf.

Lea (zu Eleazar).

Zweifelſt Du noch!

Eleazar.

Woran! an meiner Seele!
Den Königskreif fühl' ich ſchon um die Stirn'.

Lea.

Vor Dir ſend' ich, der Dir den Weg bereitet.

Mattathias (der wie die Uebrigen überwältigt geſtanden).

Onias todt? Weint, Töchter Iſraels!

Boas.

Er war ein Quell im Thale Iſrael —

Jojakim.

Und Menelaus zieht herauf.

Lea.

Auch der?

Er will Onias rächen?

Jojakim.

Nein; er will

Von Jaſons Haupt, er, den der Herr verfluche,

Die Kron' entreißen des Verfluchten Haupt,

Sich ſelbſt damit zu krönen.

Simei.

So beſtiehlt

Der Dieb den Dieb.

Lea (zu Eleazar).

Und treibt uns ſelbſt zur Eil',

Ihm zu begegnen.

Simei (ſie haben ſich mit den Augen verſtändigt).

Amri, komm', wir geh'n.

Lea.

Da mit Verwirrung ſo die Zeit uns droht,

Die Stadt Modin verlangt von Euch ein Beiſpiel —
Beſchließt d'rum, Männer, wie Ihr handeln wollt.

Simei (für ſich).

Soll ich die Stufe ſein für fremden Fuß? —
Nun ſo beſchließ' ich, daß es wenig taugt,
Sich ſelber das Geſind' zu überlaſſen. (zu Boas)
Komm', denn Du fehlſt ſo gut als ich daheim.

(Simei geht mit Amri.)

Mattathias.

Ihr geht? Nun Rath und Hülfe nöthig, laſſen
Die Freunde mich? Boas, auch Du?

Boas.

Was iſt
Boas, daß er ein Beiſpiel geben ſollte?
Der Mann der Demuth? Welch' ein Beiſpiel kann
Modin von Boas fordern, als Ergebung
In Demuth? Sei der Herr mit Dir, mein Bruder!

(umarmt Mattathias und geht).

Lea.

Laß' ſie; denn der Verluſt iſt ein Gewinn.
Ließen uns Alle, die den falſchen Sinn
In Demuth hüllen. Alles laß'! Denk' jetzt
Nur an den Anſpruch, an der Söhne Recht.

Mattathias.

Biſt Du berauſcht? So wie dem Trunk'nen glüht
Die Wange Dir.

Lea.

Von Mutterſeligkeit
Denn wär' ich trunken; doch ich bin es nicht.
Die Mutterſorge heißt mich mich beſinnen,
Denn nur Beſonnenheit führt zu dem Ziel.

Mattathias.

Du ſprichſt von unſer'm Anſpruch?

Lea.

Soll ich nicht?
Nun da kein Hinderniß —

Mattathias.

Vergiſſeſt Du
Onias Brüder?

Lea.

Die durch ihre Schuld
Längſt ſelber dem Vergeſſen ſich geweiht?
Kann auch der Abgefall'ne Prieſter ſein?
Ihr Anſpruch liſcht in ihres Abfalls Greu'l,
Dein Anſpruch ſteigt voll Reinheit leuchtend auf,
Ein Stern, nach dem ſich alle Blicke richten.

Jojakim.

Ja, Herr, nach dem Geſetz bührt Dir der Hut.

Lea.

Dir hält das Alter ſchon den Fuß gebunden;
Send' einen Deiner Söhne denn hinab,
Was man von Deinem Anſpruch denkt zu hören.
Die Gleichgeſinnten gilt's dann zu vereinen,

Das Volk ſich zu gewinnen ohne Aufſeh'n
Und ſcheinbar ohne Zweck; klug dann abwarten,
Bis des Onias Brüder ihre Kraft
Und die Geduld des Volkes ſelbſt vergeudet
Und Alles, von Verwirrung überſättigt,
Im andern Zuſtand ſchon den beſſern ſieht.
Dem Syrier ſelbſt wird es gelegen kommen,
Kann Ruh' er ſchaffen und den Schein doch wahren.
Schnell ſende, Herr, eh' uns die Haſt der Zeit
Verliert und unſ're Reu' vergeblich nachweint.
Du ſiehſt Dich um und wählſt? Den Ueberleg'nen, der
Verwirren kann und ſelber feſt doch ſteh'n
In der Verwirrung. — Sieh', ob ich vorhin
Zuviel ſprach. (zu Judah, der in ſich kämpfend daſteht, feierlich)
Judah! Mattathias Sohn!

Judah.

Du riefſt und Du warſt's, Herrin!

Lea.

Ich? die Stunde rief,
Die Größe ſelbſt: Auf, was in Judah Mann iſt!

Judah.

Den Schakal? —

Lea.

Träumſt Du jetzt vom Jagen?

Judah.

Bis
Der Löwe kommen wird, und — kommen wird er.

Lea.

Verträumteſt, was die Todten wecken müßte?
Du weißt nicht, was geſcheh'n?

Judah.

Doch, doch; ich weiß es.

Lea.

Der Mann in Judah fände ſeine Stunde,
Die Stunde nicht in Judah ihren Mann?

Judah.

Ich bin ein Freund der Ruhe — und was ſollt ich —
Hier wo es Worte künſtlich ſetzen gilt,
Ein feines Spiel zu ſpielen — was ſoll da
Der ungelenke Judah? Den Gewinnenden,
Den Glänzenden, den Redner ſende, Herrin,
Send' Eleazar.

Mattathias.

Siehſt Du Deinen Judah?

Lea.

Hat dieſes Weib ihn mir ſchon ſo verderbt?

Mattathias.

Sein Hohn verſchont des eig'nen Bruders nicht.

Judah.

Ihn ſendet, er hat Ehrgeiz; Judah, wißt Ihr,
Hat keinen.

Lea.

Herr, folg' ihm.

Mattathias.

Der Leichtverführte
Iſt's, der Euch Weiber leicht verführt. Klug iſt er,
Allein ihm fehlt die Feſtigkeit des Mann's.

Lea.

Herr, iſt Dir das Geſicht, das mir der Herr
Einſt ſandte, noch ein Traum? da wundervoll
Für ſeine Wahrheit ſchon Erfüllung zeugt?
Hat nicht der Herr den Ungebornen ſchon
Erwählt? und meinſt Du, ſeinem Boten wird
Der Herr nicht geben, was er braucht? Und ſieh:
Iſt er nicht ſchon ein And'rer, als er war?
Wie jetzt der Größe Schwing' ihn trägt — Herr ſieh'
Ihn an — wo iſt die Krone, Herr, die ihm
Mehr Glanz zu leih'n vermag, als er der Krone?
Nun kommt herein, daß —

Eleazar.

Nicht die Schwelle, Herrin,
Vom Vaterhaus beſchreitet Eleazar,
Eh' er des Herren Botſchaft ausgeführt.
Laß meinen Stab mir holen.

Lea (winkt).

Joarim!

Joarim (in's Haus).

Lea.

Sieh, wie der Eifer ſeine Stirn vergoldet,
Daß ohne Krone ſchon er König iſt.
So bleib', mein Kind!

Eleazar.

So, Herrin; kleiner nie
Als meine Größe. Nie ſoll Eleazar
Sich Größe leih'n von Etwas außer ihm,
Und wär's die Krone.

Mattathias.

Herr, verſchließ Dein Ohr!

Lea.

So ehrt Dein Denken Deiner Mutter Ahnen.

(Joarim bringt den Stab).

Hier nimm den Stab; wär's ſchon das Scepter Davids!
Nun ſegn' ihn, Herr, und heiß' ihn zieh'n.

Mattathias.

Iſt das
Dein Segen? Iſt das einer Mutter Segen?
Die Mutter ſoll das Kind vor Leidenſchaft
Behüten, die den Reifern oft dahinreißt,
Und Du, Du ſelber füllſt des Knaben Hirn
Mit Schwindelbildern? Reizeſt ſeinen Stolz
Zur Ueberhebung, Deiner gleich? Weh' Dir!

Daß Dich der Herr nicht an dem Gegenſtand
Der Ueberhebung ſtrafe, daß Du nicht
Dem Liebling fluchen müſſeſt!

Lea.

Iſt's denn beſſer
Zum Abſchied zürnen? Sieh', noch ließ ich keinen
Von meinen Söhnen in die Fremde zieh'n;
Soll ich ihn niederdrücken, wenn er geht?

Eleazar.

Herr, laß mich zieh'n und gieb mir Deinen Segen.

Lea.

So leicht läßt Du die Mutter? — Geh' und kehr'
Dich nichts an mich; das Mutterherz iſt thöricht.

Mattathias.

Geleit' ihn, Jojakim, ſei ſein Gewiſſen.

Lea.

Vorſichtig, Kind, ſei mit dem Syrier.
Sei freundlich mit dem Niedrigſten; ein Lächeln,
Das nichts Dich koſtet, tauſcht Dir Herzen ein.

Mattathias.

Sei oft in ſeinem Hauſe, halte Dich
Zu ſeinen Knechten —

Lea.

Sei aufmerkſam, daß Du
Gesund bleibſt. Schwerer iſt die Luft da unten

Und man wird leichter krank. O daß ich Dich
Mit dieſem Kuß verſiegeln könnte wie
Ein Kleinod, daß Dich keine rauhe Hand
Berühren könnte und kein gift'ger Hauch,
Bis daß Dich Größ' erbräch' und leuchtend hoch
An ihrer Stirn' hieß glänzen. Leb' — leb' wohl.

Mattathias.

Nimm dieſe Lehren noch: Thu' mehr als noth
Und denk', Du hätteſt weniger gethan.
Siehſt Du, daß And're falſch ſind, ſei Du ſelbſt
Gerecht, ſo mußt an der Gerechtigkeit
Der Welt Du nie verzweifeln und behältſt
Die Thatkraft unzerbrochen. Laß' Dich nicht
Irr' machen am Geringſten im Geſetz.
Denn Zweifel frißt wie Feuer fort und wird
Nur hungriger vom Freſſen. Werde nie
So reich an Geiſt, daß arm Du würd'ſt am Herzen.
Des Menſchen iſt der erſte Schritt, der zweite
Nur halb, der dritte ſo nur, wie ein Schiff
Auf hoher See des Eigners iſt; drum wenn
Den erſten Schritt Du thun willſt, denke, daß
Du in dem erſten ſchon den dritten thuſt.
Nun geh', mein Sohn; der ſei geſegnet, der
Dich ſegnet, wer Dir flucht, der ſei verflucht.
Leb' wohl, mein Jojakim, ſei, wie Du biſt.

Jojakim.

Dein Auftrag, Herr, ſei Deines Knechtes Seele.

Lea.

Leb' wohl, und laß uns öfter von Dir hören.
Was hilft's, zu zaudern, zu verſchieben, was
Doch einmal ſein muß. Lieber eile, Herz,
Dem Jetzt voraus, vergiß ſein wirklich Geb'n,
Indem Du ihn im Geiſte kehren ſiehſt,
Die Herrlichkeit der Könige mit ihm.

Eleazar.

Nun, Herr und Herrin! Brüder, lebet wohl!
Es beiten Flügel ſich an meine Füße.
Der Herr trägt mich auf ſeiner Hand dahin.

Die Brüder.

Leb' wohl!

Lea.

Noch dieſen Kuß nimm, Lea's Sohn,
Und dieſen Gruß (wirft ſich vor ihm nieder).
Iſraels künft'ger König!

Eleazar (hebt ſie auf).

Nicht ſo. Vor Dir kniet einſt dies weite Land,
Zu Deinen Füßen dieſes Landes König.
(ab, die Andern folgen, außer)

Judah

(der einen Augenblick den Gehenden nachſieht).

Geh' hin und ſei der Sclav des Scheins, der Schatten
Des Syriers. Judah will ſein. Ihn treibt
Ein andrer Ehrgeiz, der das Höchſte nur

Sein werth hält; — Einziger Gedanke Du,
Der dieſen Buſen bis zum Springen ſchwellt,
Reif' in des Schweigens Schatten. Nur die That
Soll Deine Zunge ſein.

(Indem er nach der andern Seite geht, fällt der Vorhang.)

Ende des erſten Akts.

Zweiter Akt.

Scene wie im erſten.

Judah, Naemi vom Thale herauf, aus dem Hauſe **Lea**, dann **Mattathias** von **Jonathan, Johannes, Joarim, Benjamin** geführt.

Lea.

Gut, daß mein Bote Dich ſo ſchnell getroffen.

Judah.

Dein Bote! Sandteſt Du nach mir?

Lea.

Die Hand
Des Herrn fiel plötzlich auf ſein Haupt —
(ſie zeigt auf Mattathias, der eben aus dem Hauſe kommt.)

Judah.

Was ſeh' ich?

Lea.

Der Todesengel folgt dem müden Schritt
Schon mit gehob'nem Schwert. Bald wird es fallen.

Der Sterbende verlangte nach Naemi,
Der Simeitin —

Naemi (flehend, Judahs Unwillen zuvorzukommen).

Zürne nicht der Mutter
Um dieſes Wort, Herr —

Judah.

Hörſt Du? Mattathias
Verlangt nach Judahs Weib. — Geh' zu ihm, Demuth.
(ſie geht nach einem bittenden Blicke nach Mattathias zu; Judah und Lea folgen.)

Mattathias.

Noch einmal ſei mein Stab, Du blühend Reis.

Naemi (indem er ſich mit auf ſie ſtützt).

Noch tauſendmal, erhört der Herr Naemi.

Mattathias.

Heiß' mich nicht leben. Tagesmüd' bin ich
Und durſte nach der Ruh' ſo wie ein Knecht
Zur Zeit der Aernte nach dem Schatten durſtet
Und nach dem Quell der Wanderer ſich ſehnt.
Hier hin, mein Kind, (zeigt nach der Bank) hier endet ſich mein Weg.
Hier laßt mich ſitzen, wo mein brechend Aug'
Die Stätten ſieht vom Ruhme Iſrael,
Dort, wo Sennacherib dem Herrn erlag,
Dort, wo Iſais Sohn den Rieſen ſchlug.
Süß wie der Athem einer jungen Braut
Weht hier die Luft und lieblich wie ihr Mund

Auf ihres Liebſten Mund liegt kühler Schatten
Auf dieſer Stelle, da ich ſterben will.
(ſie helfen ihm ſich niederlaſſen und unterſtützen den Sitzenden um ihn knieend).
Gott Abrahams! wie haſt, Barmherz'ger, Du
Den Knecht geſegnet; wie ſo wenig war,
Herr, ſeines Dienſtes und wie reich ſein Lohn!
Herr, zürnſt Du, daß ich, den Du reich gemacht,
Aus eignem Trieb ein armer Bettler war?
Daß ich die Freude, die Du täglich reichteſt,
Aus meinen Händen gleiten ließ und nach
Dem Jammer griff, mit dem Dein Volk Du ſchlugſt?
Ach, die einſt herrſchend ſaß, die Königin
Der Völker liegt verachtet nun im Staub,
Vor deren Blick die Völker zitterten —
Zertheilung hat ſie ſchwach gemacht; nun iſt's
An ihr, zu knie'n und fremden Hohn zu tragen.
Glied wüthet wider Glied; voll Schadenfreude
Lacht nun der Starke, ſtraflos höhnt der Schwache,
Beut ſich die Rechte ſelber doch dem Feind,
Der Linken Kraft zu feſſeln, jubelt doch
Der Fuß dem Feinde zu, drängt der das Haupt.
O Schmach, wenn Kinder einer Mutter ſich
Befeinden! Schmach dem Mann, der ohne Scham
Die Schande ſeiner eignen Mutter mehrt.
Kommt, Söhne, eh' der Tod mein Aug' verlöſcht,
Daß ich Euch ſegne. Wo iſt Eleazar?
Iſt nicht nach ihm geſandt?

Lea.

Schon muß er kommen.

Mattathias.

Und Judah? — Sendet nicht nach ihm. Soll er
Den Sterbenden verhöhnen?

Judah.

Herr —

Mattathias.

Das iſt
Der Arm von Erz, iſt meines Judah Arm,
Doch das iſt meines Judah Herz nicht mehr.

Judah.

Herr — ſoll ich prahlen? — jetzt?

Lea.

Herr, reiß' Dich nicht
So auf. Erheit're Dich! Wirkt Eleazar
Doch für Dein Volk!

Mattathias.

Für ſich, nicht für ſein Volk!
Nur für ſein Haus, nicht für des Herren Größe.
Was kann des Herren Volke Gutes kommen,
So lang's ein Knecht iſt in des Fremden Hand?
Mein Leben frißt der Tod mit meiner Hoffnung,
Daß meine Augen noch den Retter ſäh'n.
Herr, laß ſie brechen, denn Dein Retter iſt
Noch fern. Wie wird mir? (ſinkt in Ohnmacht.)

Lea.

Seht nach Eleazar!

Kommt er noch nicht?

Jonathan (umſchauend).

Herrin, er kommt.

Lea.

So heißt

Ihn eilen.

Jonathan (winkt).

Jojakim iſt mit ihm.

Lea.

Wer

Hat Jojakim gerufen?

Eleazar (erſt noch in der Scene).

Eleazar.

Lebt er noch? (er tritt auf.)

Daß er mich ſegne.

Jojakim (tritt auf).

Jojakim.

Daß er Dich verfluche!

Lea (tritt Jojakim in den Weg).

Willſt Du ihn tödten?

Jojakim (will immer Eleazar folgen).

Beſſer iſt's, er ſtirbt,

Als daß Du länger ihm die Wahrheit biegſt.

Lea.

Du nahſt ihm nicht. (hält ihn ab.)

Eleazar (beim Vater knieend).

Schon kehrt ſein Geiſt zu ihm.

Mattathias.

Sind das nicht meiner Söhne Häupter?

Eleazar.

Vater!

Mattathias.

Die Stimme meines Eleazars? Ja; ich ſeh' ihn.
Noch einmal an des Hauſes Fenſter tritt
Die Seele, eh' ſie es für immer läßt. —
Wie ſteht es unten?

Eleazar.

Gnade hat Dein Knecht
Gefunden vor dem Aug' Antiochus
Des Jüngern.

Jojakim.

Gnade? Um den Preis der Gnade
Des Herrn.

Mattathias.

Iſt das nicht Jojakim?

Eleazar.

Mich höre,
Nicht dieſen, Herr! Antiochus iſt edel
Und ſeine Schweſter iſt ein hehres Weib,
So wie der Grieche ſeine Herä bildet,
Doch ſüßer Reiz dämpft lieblich ihre Hoheit.

Sie ſteigt von ihrem Thron zu mir herab
Wie Selenä einſt zu Endymion.

Lea.

Wer könnte ſich erwehren, ihn zu lieben!

Mattathias.

Mußt Du Dein Süß in Bitter hüllen? Was
Schmähſt Du mein Ohr und Deinen Mund mit ſolch
Unheil'gen Lauten? — Weh'! ich ſeh's, es wird
Die Tochter Syriens ſein ſchwaches Herz
Zu ihren Göttern lenken!

Jojakim.

Weh' Dir, Mann
Des Leres, ſtirb', doch fluch' ihm erſt. Er hat
Geopfert vor dem Aug' des Syriers.

Mattathias.

Geopfert!

Lea.

Doch nach unſerm Brauch'. Siehſt Du,
Warum der Herr den Starken nicht erwählt?
Er wollte nicht das Schwert. Das Roſen ſollte
Sein Bete ſein. Er machte, daß das Herz
Der Tochter Syriens nach Deinem Sohn
Sich ſehnte, Freundſchaft goß er in das Herz
Antiochus für Deinen Sohn, wie er
In Jonathans für David goß.

Jojakim (auflachend).

Ha, Freundſchaft!

Eleazar.

Ja, Freundschaft! Dir zum Trotze und den Deinen,
Dem Neid, der jeden Athem mir belauert. —
Und seines Vaters Tod erharrt er nur,
Der noch die Hand hält über Menelaus,
Damit er mich zum Hohenpriester setze;
Und meine Brüder sollen Fürsten sein.

Jojakim.

Vom Dornbusch Feigen und vom Heiden Freundschaft!
Unseliger, der nur die Angel ist,
Mit der der Heide fäht nach Deinem Volk,
Und die er fallen läßt, hat er den Fisch!
Unseliger, der um Flitter, Kindertand
Von Schmeichelei sein eigen Volk verräth!

Mattathias.

Weh' mir! Soll ich dem eignen Kinde fluchen?

Leu (tritt dazwischen).

Wenn Du mußt thun, was Dich der Fremde heißt,
Der Neider, dem der Neid die Seele frißt.
Sei blind; sieh' nicht, wie Jesaias Wort:
„Dann wird Aegypten und Assyrien
Zum Herren flehn auf seinem heil'gen Berg"
Durch Eleazar sich erfüllen soll.
Fluch' ihm, der Jesaias Wort erfüllt,
Dem eignen Kind. Was fluchst Du nicht? Mußt Du

Nicht fluchen? Will's nicht Jojakim? (ſtellt ſich vor Eleazar.)
Wohl! fluch' ihm, doch
Mir fluche mit!

Aaron, Simei (kommen voll Angſt den Felsweg herauf).

Aaron.

Der Syrier!

Simei.

Weh' uns! der Syrier!
Er kommt!

Aaron.

Es kommen Reiſige, vom Zorn
Des Syriers ausgeſandt!

Mattathias.

Was überſchreit
Den Jammer Mattathias? Häufſt Du, Herr,
Noch mehr auf einen Sterbenden?

Aaron.

Er zieht
Herauf ſchon gen Modin!

Boas (kommt aus ſeinem Hauſe).

Boas.

Wozu dies Schrei'n?
Ein Haufen Jaſoniten, Reiſige
Von der Partei des Menelaus, der
Hinabzieht nach Jeruſalem. Geht heim
Und fleht in Demuth, daß nicht Schlimm'res komme.

Aaron (in's Thal zeigend).

Herr, ſieh' ſie ſelbſt.

Simei (ebenſo).

Hier ſind ſie ſchon. Sie ſteigen

Herauf —

Judah (hinabſehend).

Nikanor iſt's und Gorgias —

Eleazar (ebenſo).

Antiochus des Alten beide Hände.

Boas.

Ein Durchzug nach Aegypten iſt's —

Simei.

Wer kommt

Da athemlos?

Aaron.

Und gährend wie der Schlauch,

Den zu zerreißen droht ſein Inhalt?

(**Amri** kommt den Thalweg heraufgeſtürzt.)

Amri.

Er

Iſt in Jeruſalem —

Judah.

Wer?

Amri.

Er — der König —

Der Syrier — der Alte — er hat den Tempel

Erbrochen und entweiht! Er hat das Heiligſte
Beſudelt mit dem Blut unreiner Thiere.

Judah (zornig).

Er hat — o gut! er hat dem Volke endlich
An's Herz gegriffen!

Amri.

Er hat den Schaubrottiſch
Geraubt — den Rauchaltar hat er genommen —
Den ſiebenarm'gen Leuchter weggeführt,
Und aus der Bundeslade hat er das
Geſetz geriſſen und hat es zerriſſen,
Mit ſeiner Hand zerriß er das Geſetz.

Jojakim.

Der Herr reckt ſeinen Arm; ſein Volk, thu' Buße!

Amri.

Geriſſen hat er's aus der Bundeslade
Und hat's zerriſſen; mit den eignen Händen
Zerriß er das Geſetz.

Judah (für ſich).

Und unſre Ketten,
Wenn dieſes Volk noch zürnen kann.

(**Nikanor, Gorgias** mit ſyriſchen Kriegern den Feldweg herauf. Es iſt Volk zuſammengelaufen. Eine Pauſe der Erwartung.)

Gorgias.

Hier ſorge,
Nikanor, daß der Altar ſich erhebt.
Und ich verkünd'ge den Befehl indeß.

Nikanor.

Dort seh' ich Steine haufenweis geschichtet.
Macht Euch an's Werk, ihr Krieger!

Simei.

Was soll das
Uns werden?

Gorgias

(tritt in die Mitte, so oft er den Namen Antiochus nennt, neigen sich die Syrier, die Simeiten und welche im Volk.)

Unser Herr Antiochus,
König von Syrien und Babylon,
Armenien, Mesopotamien,
Assyrien, Bithynien, Israel,
Von Paphlagonien, der Herr von Pontos,
Von Cappadokien und Pergamos
Und von Galatia wie von Aegypten;
König von Indien, Antiochus,
Der unser Aller Herr, thut Euch zu wissen:
Nachdem es mir gefallen hat, daß Alle,
Die in dem Schatten lagern meines Stuhls,
Hinfür zu meinen Göttern beten sollen,
Also sollt Ihr auch, Männer von Judäa
Und Israel, in Euern Städten, sollt
Auf Euern Bergen steinerne Altäre
Errichten, meinen Göttern da zu opfern.

Nikanor.

So spricht der König, unser Herr und Eurer.
Gehorcht ihm denn, Ihr Männer dieser Stadt.

Helft Steine tragen und den Altar ſchichten.
Greift an!

Simon (tritt vor).

Herr, das ſei fern' von uns. Denn unſer
Geſetz verbeut uns, irgendwo ein Altar
Zu haben außer in dem Tempel zu
Jeruſalem; wie unſer Gott, der Herr,
Ein Einz'ger iſt und keiner neben ihm
Und hier nicht wohnt und ſonſt auch nirgendwo
Als nur im Tempel zu Jeruſalem.

Gorgias.

Im Tempel zu Jeruſalem wird Zeus
Olympios wohnen; in dem Tempel, der
Sich hier erheben wird, die herrſchende
Athenä.

Simei.

Hier ein Tempel?

Aaron.

Hier ein Altar?

Nikanor.

Murrt Ihr, Verſtockte, wider Euern Herrn?
Meint Ihr, der Herr der halben Welt entſendet
Uns in dies Ländchen, um mit ſeinem Knecht
Zu handeln? Er befiehlt. Der Herr gebeut,
Der Sklav' gehorcht. Greift an!

Mattathias.

Herr Zebaoth,
Laß uns ſo tief nicht ſinken!

Gorgias.

Welcher hier
Iſt Mattathias?

Eleazar.

Hier der Sterbende.

Simon.

Herr, laß ihn ruhig ſterben; ſprich mit uns.

Gorgias.

Ihr ſeid die Söhne Mattathias?

Simon.

Herr,
Du ſagſt es.

Gorgias.

Und Du heißeſt?

Simon.

Simon, Herr.

Gorgias.

Nun wohl denn, Simon, Mattathias Haus
Iſt angeſeh'n beim Volke dieſer Stadt
Vor Allen; weiſe geh's denn Allen vor
Mit gutem Beiſpiel, ſich und ſie zu retten
Vor'm Zorn Antiochus.

Simon.

Herr, ſchlimmer wäre
Der Stadt des Herren Zorn als der des Königs.

Nikanor.

Du zeichneſt ſelbſt Dich als des Königs Feind?
Er wird Dich finden.

Gorgias.

Euch, Ihr Uebrigen,
Geb' ich Bedenkzeit, bis das Werk vollendet.

(Auf der Raſenbank links vorn **Mattathias**, von **Naemi, Benjamin** gehalten, das Haupt zurückgeſunken an des hinter ihm ſtehenden **Joarim** Bruſt; die Seinen um ihn gruppirt und zwiſchen ihn und den Vorgang getheilt; ganz vorn **Judah**; dann **Eleazar** und **Lea**; rechts **Simei, Amri, Boas** und Verwandte berathend; in der Mitte hinter dem Altar, das die Krieger errichten, **Gorgias** und **Nikanor**; ſowie der Altar fertig, ſteh'n die Krieger im Halbkreis hinter ihnen. Das Volk, darunter rechts ganz vorn **Aaron**, hinter ihm Anhänger **Simei's**, auf der rechten Seite **Iſſaſchar, Uſiel** und andre Anhänger des Hauſes **Mattathias**, umgiebt die drei Gruppen im Halbkreis.)

Judah.

Halt' an Dich, Herz! nicht unreif reiß' die Frucht
Vom Baum der Rettung! Jonathan! Du, eil'
Zu meinem Hauſe bei den Terebinthen;
Voll iſt's von Waffen; bring' ſie her, und Du,
Johannes, mit Poſaunen ruf' das Volk
Der Stadt hierher und auf dem Wege ſprich
Mit tauſend Feuerzungen zu dem Volk —

Jonathan.

Herr —

Judah (bittend).

Fort.

Johannes.

Bedenke —

Judah.

Erſt helft mir's vollbringen,
Dann widerrathet — dann will ich bedenken.

Jonathan, Johannes (ab).

Leo (zu Eleazar).

Siehſt Du die Augen glüh'n? den Athem ſtocken?
Die Fäuſte, die ſich unwillkührlich ballen?
Die Hände, die nach Waffen in der Luft
Schon ſuchend greifen, eh' der Kopf noch weiß,
Wozu? Nur Eines Worts bedarf's,
Das dieſem Zorn, der nach dem Ausdruck ringt
Und ihn nicht finden kann, die Zunge leiht,
Den dumpfen Drang ſich ſelbſt verſtehen lehrt —
Und hingeriſſen ſind ſie wie im Sturm
Ueber ſich ſelbſt aus dem gewohnten Dulden
Zu einer That, die kein Beſinnen un-
Gethan mehr machen kann und ſchwanker Reu'
Den Weg abſchneidet, je zurückzukehren;
Und was nicht Muth, das wird Verzweiflung enden.
Der Herr hat ſelbſt den Augenblick geſandt.
Groß ſollſt Du ſein durch Dich, nicht durch die Gunſt
Des Syriers; Du ſollſt der Frommen Zweifel
An Dir beſchämen, ſollſt —

Eleazar.

Doch denkſt Du auch,

Iſrael iſt der Saum nur am Gewand
Des Syriers? ein Nichts vor ſeiner Macht?
Dem Syrier gehorcht die Welt. Und nur
Der Alte iſt's, der uns bedräut. Und wird
Er ewig leben? Ein Gewitter brauſt er
Vorbei und Heit're bringt ſein milder Sohn.

Gorgias.

Schon wendet thränenſchwer ihr mildes Antlitz
Die Gnade. Einmal noch winkt ihre Hand.

Nikanor.

Weh' Euch, weicht ſie dem Zorn, eh' Ihr gehorchtet!

Simei (der ſich lebhaft mit den Seinen berathet).

Was thu' ich?

Amri.

Folg' dem Syrier, ſo bewahrſt Du
Des Volkes Leben vor Verderben; ſo
Hebſt Du Dein Haus vor Mattathias Haus.

Boas.

Demüthig beug' Dich vor des Herren Hand,
In der der Syrier nur die Ruthe iſt.

Simei.

Der Menſch will leben, wenn er ſonſt nichts will!

Gorgias.

Vollendet ſteht der Altar; hebt das Bild,
Das ſegenbringende der Göttin drauf.

Jojakim

(ſich wegwendend, das Geſicht ins Gewand verhüllt. Viele thun desgleichen.)

Das Auge müſſe nie das Heilige
Mehr ſchau'n im Tempel zu Jeruſalem,
Das dieſen Gräu'l geſeh'n!

Mattathias.

Herr, ſchlag' mein ſterbend' Aug'
Mit Blindheit!

Gorgias.

Jammert Keinen dieſer Stadt
Verderben, daß er opf're, ſie zu retten?

Nikanor.

So hört, Ihr Raſenden: Wer noch von nun
Iſraels alten Gott verehrt, muß ſterben!
Wer unſers Königs Götter höhnt, muß ſterben.

Lea.

Noch immer wählſt Du?

Eleazar (kämpfend).

Wozu willſt Du mich
Hinreißen!

Judah.

Halt! o halt' an Dich, mein Herz!

Nikanor.

Wenn nicht von dieſem Altar Opferduft,
Von Einem dieſer Stadt entzündet, ſteigt,
Eh' dieſes Stundenglaſes Sand verrann,
Soll von Antiochus und ſeiner Rache

Die Stätte pred'gen bis zum End' der Zeiten,
Das Stoppelfeld vom abgehau'nen Trotz,
Und fern im Schweiß vor des Aegypters Pflug
Die Wittwen Euch der Knechtſchaft Sonne ſengen.

Judah (für ſich).

Herr Zebaoth, laß Keinen ihm gehorchen!
O Waffen! Waffen! Eil' Dich, Jonathan!

Simei (ſich Gorgias nähernd).

Halt' ein!

Judah (ihm in den Weg).

Was willſt Du?

Simei.

Opfern will ich, retten!

Judah.

Verderben! — Und mein eig'ner Ohm! Herr, halt' ihn
Zurück. Soll Einer geh'n, ſo ſei's ein And'rer!

Simei.

Geh' aus dem Weg' mir.

Judah.

Herr, ich fleh' Dich, geh' nicht!

Amri.

Was will der Thor? Geh', Herr, wer darf Dich hindern?

Judah.

Ich. — So wahr Gott lebt, leben ſoll der nicht,
Der geht, um dieſe Bubenthat zu thun.

(Die Simeiten ſtehen unentſchloſſen.)

Lea (zu Eleazar).

Siehſt Du ſie zagen? Was ein Mann vermag!
Und kannſt es tragen, daß Du keiner biſt?

Eleazar (kämpfend für ſich).

Ihm nachthun? — Eher trag' ich Vaterfluch,
Eher vergäß ich Volk und Gott! Er ſoll
Der Erſte wieder ſein und Eleazar —

Nikanor.

So wählt Ihr Eurer Stadt und Eu'r Verderben —

Simei.

Du hört'ſt den Drohenden —

Gorgias.

Antiochus
Vermag nicht, den Gehorſam zu beſchützen?
Umgebt ihn ſchirmend, Krieger, der dem Altar
Gehorchend naht —

Nikanor.

Und haut den Raſenden,
Der ihn zu ſchrecken wagt, in Stücken!

Naemi

(zwiſchen Judah und Simei, indem die Krieger mit Doppelreihen eine Gaſſe zu dem Altar bilden).

Herr,
Geh' nicht. Sieh' meine Angſt! Geh' nicht, mein Ohm!
O hör' Naemi's Stimme! Wenn Du gehſt,
Wer kann dann wiſſen, wo es endet? Hör' mich!
Und hör' auch Du mich, Herr!

(ſinkt Judah ohnmächtig in die Arme.)

Judah.

Hör' ſie.

Simei.

Hör' Du ſie.

Judah.

Dein eig'ner Ohm verwirft Dich, armes Weib.
Geh' — (er wirft ſie Simen zu).

Simei.

Herr, ich gehe ſchon —

Judah.

In Dein Verderben.

Mattathias.

Ein Jude geht! So nimm mich zu Dir, Herr!

Simei.

Laß Deinen Diener Gnade finden, Herr;
Wenn er will opfern — wie vollendet er's?
Nie ſah er einen Deines Glaubens opfern.

Gorgias.

Knie hinter den Altar und heb' die Hände.

Amri, Aaron, Boas.

Er kniet. Geſegnet, der das Volk errettet!

Jojakim (ſich krümmend).

Thut Buße! Seine Hand iſt ausgereckt!

Judah.

So ſei ſein Blut auf ihm. Ich kann nicht anders.

Gorgias.

Nun heb' die Augen zu der Göttin auf,
Dann bete für Dein Volk —

Judah
(hineilend, durch die Doppelreihe der Krieger brechend).

Bete für Dich,
Abtrünniger! So eiferte Pinehas
Für das Geſetz des Herrn —

(er hat einem Krieger das Schwert aus der Scheide gerissen und ersticht Simei, der hinter den Altar fällt, dann zerstört er mit den Füßen den Altar).

fast zugleich.

Simei (sinkend).

Ich sterbe.

(einen Augenblick Stille der Ueberraschung.)

Amri
(auf Judah zu, von dessen Blick auf halbem Wege festgebannt).

Nieder mit
Dem Mörder!

Eleazar
(der Judah einige Schritte nachgeeilt, kann jetzt erst sprechen).

Was thuſt Du?

Nikanor
(vor Ueberraschung einen Schritt zurückgetreten; die Krieger sind vor Judah auf die Seite gewichen).

Was unterfängſt Du Dich,
Verwegener?

Judah
(er hat die Statue heruntergeworfen, daß sie zerbrach; mit einem Fuß auf der Statue stehend; das Schwert in der Rechten über seinem Haupte schwingend. Posaunen in der Scene immer näher, in die folgenden Reden).

Der Herr iſt Gott allein,
Der Herr, der war, der iſt, der ewig ſein wird,
Iſraels Gott, Er, der lebend'ge Gott,

Der Gott, der nicht von Menſchenhand gemacht,
Der Mächt'ge, der auf Feuerſäulen wandelt
Und alle Himmel beben, wenn er ſchilt,
Er ſpricht: ich bin Dein Gott und ſonſt iſt's keiner!
Anbeten ſollſt Du keinen Gott als mich. —
Was ich mich unterfange, fragſt Du, Heide?
Ich ſetze meinen Fuß auf Deinen Gott.
Er liegt zertrümmert. Wo iſt ſeine Macht?
Kann er ſich ſelbſt nicht helfen und ſoll's Euch?
O arme Beter! ärm'rer Gott!

Nikanor.

Zu lang'
Schon dulden wir des Buben Schmäh'n. Greift ihn!
Reißt ihn in Stücken!

Judah.

Volk von Iſrael,
Ich bin ein Einzelner. Was bäumt denn dieſe
Zurück unſichtbar? überfüllt ihr Auge
Mit Schrecken, der die eh'rnen Arme lähmt?
Das iſt der Gott Jehovah Zebaoth,
Der mich umkreiſt mit ſeines Fittichs Schrecken.
Er will's! der Herr will's! Wenn der Herr es will,
Wer widerſtrebt?

Jojakim.

Er will's!

Simon, Iſſaſchar, Uſiel.

Er will's! Er will's!

Volk (anwachsend).

Er will's! Der Herr will's! Ja, er will's! er will's!

Nikanor.

Auf, Krieger!

Judah.

Heran, Ihr Götzenknechte, kommt!
Ich bin ein Einzelner; was zagt Ihr denn?
Ich höhne Eure Götter — kommt heran!
Ich diene noch dem alten Gotte Jakob,
Dem Gotte, der sein Volk erretten wird.
Er schüttelt meinen Arm und bleicher Tod
Fällt von ihm nieder wie die Frucht vom Baum
Und Jammer rauscht wie Hagel von ihm nieder!

Volk (immer näher drängend).

Er will's!

Usiel.

Bringt Waffen!

(es werden von hier an Waffen auf einen Haufen zusammengetragen, die das Volk aufrafft, sich zu bewaffnen.)

Volk.

Waffen! Waffen! Waffen!

Nikanor.

Scheucht ein Verrückter Euch den Muth davon?
Greift ihn! Ha, Schande! Seid Ihr Krieger? seid
Ihr Buben? Muß ich selbst Euch beschämen?

Volk

(während die, welche schon Waffen aufgerafft, sich um Judah schaaren).

Ha, Waffen! Waffen! Steh't zu ihm! Gott will's.

Jonathan, Johannes, Prieſter mit Poſaunen, Volk.

Gorgias (Nikanor mit Gewalt zurückhaltend).

Wirſt Du umſonſt Dein Leben hin?

Nikanor.

Schmach! Schmach!

Gorgias.

Die Schmach zu tilgen, laß' uns leben.

Nikanor.

Und

Es kommt der Tag!

Judah.

Ihr geht?

Gorgias.

Ja, doch wir kehren

Mit Hunderttauſend.

Judah.

Gott allein iſt Tauſend-

Maltauſend!

Nikanor.

Bebt dem Zorn Antiochus.

Judah.

Er ſoll nur kommen, ſoll nur holen ſeinen

Zerbrech'nen Gott.

Gorgias.

Du ſpotteſt bald nicht mehr.

Nikanor.

Jetzt höhnst Du, doch Du bebst einst, wenn wir kehren.

Judah.

Vor Luſt, ja, wie ein Baum im Regen bebt.

(Die Syrier in's Thal hinab, ab. **Boas, Aaron, Amri** tragen **Simei's** Leiche, Weh und Rache rufend, nach ihren Häuſern zu.)

(Bis zu Ende des Aktes Waffenbringen und Waffnen, wobei Frauen und Kinder helfen, Abſchiednehmen, immer noch Zuſtrömen des Volkes und näher und ferner Poſaunen und der Ruf: Er will's! in der Scene.)

Jojakim

(von welchen aus dem Volk gerufen, hinter den Syriern her).

Laßt ſie nicht flieh'n! Ergreift ſie! Tödtet ſie!

Eleazar (will ihn halten).

Unſinnige! Ruft ſie zurück —

Judah.

Weh' dem,

Der meine Boten an den König kränkt!

(Sie gehorchen ihm, er reißt ſeinen Mantel ab und in Stücken, die er den Nächſtſtehenden zuwirft, die damit, nachdem ſie nach ſeinem Gebote gethan, abgehen.)

Taucht dieſe Stücken in des Frevlers Blut,
Tragt ſie durch's Land, mit lauter Stimme rufend:
So that der Judah dem Abtrünnigen.
Wer denkt wie er, der ſammle ſich zu ihm.
In Judahs Felſenwüſte harrt der Aar,
Bis ihm zum Flug die ſtarken Schwingen wachſen.
Johannes bleibt Euch, Frauen von Modin,

Der Herr und dieser Felsenveſte Schutz.
Nun, Männer, reißt das Liebſte von dem Herzen.
Denn, wen der Herr erwählt, den will er ganz.

Lea.

Hört Mattathias. denn der Geiſt des Herrn
Iſt über ihm.

Mattathias (mit Hülfe der Nächſten ſtehend).

Judah, mein Sohn! mein Herz
Dröhnt wie die Harfe unter Spielers Hand.
Der Herr rührt mich mit ſeinem Jubel an,
Daß ich erzitt're wie das Blatt im Sturm
Und klinge wie der Harfe Saiten klingen.
Zeuch' hin, mein Judah, Streiter Gottes, zeuch'!

(Judah kniet vor ihm, der Alte legt ſeine Hände auf Judahs Haupt.)

Er ſchickt den Sieg vor Deinen Schaaren her.
Folgt ihm Ihr Söhne, den Sein Athem treibt;
So wie Ihr Judah folgt, folgt Euch mein Segen,
Doch wer von Judah läßt, der ſei verflucht!

(**Eleazar**, der ſich von der ihn zurückhaltenden **Lea** losgemacht und reden wollend ſich ihm genähert, wankt einen Schritt zurück.)

Du haſt mir Deinen Retter noch gezeigt —

Eleazar.

Laß mich! Herr, ſtirb nicht, bis Du mich gehört —

Mattathias.

Nun laß', Herr, Deinen — Diener — zieh'n in —

(er ſtirbt.)

Judah (knieend über ihn gebeugt).

Frieden

Mit Dir, mein Vater.

Lea.

Fliehſt Du?

Eleazar.

Muß ich nicht?

Treibt mich ſein Fluch nicht fort und Euer Eifer?

(für ſich)

Den ich verdienen muß, da er mich traf. —

Das Volk zu retten kehr' ich einſt, das Ihr

Verderbt —

Judah (aufſtehend).

Und ew'gen Haß dem Syrier

Und uns nicht Ruh', eh' uns der Sieg ſie gönnt.

Uſiel

(reicht ihm eine Lanze und einen Helm).

Eleazar (zu Lea).

Es kommt der Tag, da ich Dich fragen komme:

Iſt Judah noch der Größere?

Judah (ſetzt den Helm auf).

Nun tönt,

Poſaunen, in das Kriegsgeſchrei: Er will's!

Die Bewaffneten (ſich rangirend).

Er will's! der Herr will's!

Judah (hebt den Speer).

Schwert des Herrn und Judah!

(Posaunen; die Bewaffneten, **Judah, Simon, Jonathan, Uſiel** an der Spitze ab; **Eleazar** reißt ſich von **Lea** los und eilt den Felsweg hinab, indem die Zurückbleibenden Anſtalt machen, **Mattathias** Leiche aufzuheben, fällt der Vorhang.)

Ende des zweiten Akts.

Dritter Akt.

Ein Hügel am Schlachtfeld von Ammaus.

Posaunen und Geschrei: „Sieg! Sieg mit Judahs Schwert!“ in der Scene.
Es kommen **Simon, Jonathan, Hauptleute, Krieger.**

Jonathan.

Die Syrier flieh'n!

Simon.

Beth Horon und Ammaus,
Ihr kleinen Sterne, kaum beachtet sonst,
Nach Euch wird nun der Blick des Forschers seh'n!

Jonathan.

Beth Horon hat Israel neu geboren;
Ammaus hat es aufgesäugt mit Blut.

Judah kommt mit **Aemilius Barbus** und Gefolge.

Judah.

Willkommen, wackrer Römer.

(er bleibt an der Coulisse und spricht hinein.)

Heißt die Reiter
Den Sieg verfolgen. Jenen größern Haufen

Nehmt in die Mitt'; zerdrückt ihn zwischen Fluß
Und Fels und Eurer Wucht. Die kleinen hier
Und dort zerstäubt.

(vorkommend)

Schnell, Simon, nach Modin,
Jonathan nach Jerusalem mit diesem
Oelblatt von Glück und Sieg und bald'ger Heimkehr.

Simon.

Nicht umseh'n will ich auf dem Weg. Lebt wohl. (ab.)

Jonathan.

Und ich — hilft gute Botschaft eilen, wie
Sich schlimme hindernd an die Ferse hängt,
So maß kein schnell'rer Schritt je meinen Weg.
Lebt wohl. (ab.)

Judah.

Lebt wohl. (zu Aemilius) Verzeih' die Unterbrechung.

Aemilius

Mich sendet der Senat von Rom zu Dir
Und glücklich fügten es die Götter so,
Daß ich vom eig'nen Aug' belehrt daheim
Versichern kann, daß Deines Bildes Größe,
Wie sie es seh'n, nichts der Entfernung dankt.
Doch laß' mich Worte sparen —

Judah.

Römisch ist's;
Ich weiß, so sparsam ist der Römer nicht

Mit seinem Herzblut als mit seinem Athem.
Er achtet nur die That.

Aemilius.

Du sprichst es aus,
Was Roms Senat bewog, mich Dir zu senden.
Denn seinem immer wachen Aug' entging
Kein Zug vom Antlitz Deines Heldenlaufes.
Die Kühnheit nicht, die Dein erschlafftes Volk
In ihren Strom hineinriß, hinter ihm
Abschneidend jeden Rückweg seiner Feigheit
Zum altgewohnten Dulden, daß Verzweiflung
Den Muth ersetzen mußte; nicht die Weisheit
Und die Enthaltsamkeit, mit der, indem
Du nie Dein junges Glück auf einmal wagtest,
Nie Größ'res wagtest, als Du durftest, bis Du
Das Größte wagen durftest, aus Verzweiflung
Du Muth schufst; nicht das Zeugniß Deiner Schlachten,
Daß Du die Feldherrnkunst verstandst zu siegen
Und — wie die Hand der ew'gen Götter auch
Die Würfel lenkte — nie besiegt zu sein.
Und nun von solchem Heldenlauf gewonnen
Beut Dir die große Roma ihren Schutz.

Judah.

Sag' Rom, das Dich gesendet, Judahs Dank
Für seine gute Meinung, wünscht' er schon,
Sie wäre besser noch, doch auch verdienter
Und nicht sein Lob so auf des Volkes Tadel

Gebaut. Denn, wahrlich: dieſes Volk hat mehr
Gethan als Du von Judah rühmſt; und nur
Des Volkes Meinung ſprech' ich aus, ſag' ich:
Der ſoll nicht ſtehen wollen, der es nicht
Auf eig'nen Füßen kann. Und g'rad heraus:
Wir ſteh'n ganz leidlich. Zwanzig Schlachten hat
Dies Volk geſchlagen und mit dieſem Sieg
Den Weg geöffnet nach Jeruſalem.
Dem Syrier fehlt's an Menſchen und an Geld.
Vergelte, bitt' ich, was ich Dir geſagt,
Zu unſcheinbar ſonſt iſt's, mit Deiner Kunſt.
Und nun — Rom bietet ſeinen Schutz — Rom will
Damit, ich weiß es, nicht ruhmredig ſein;
Ich nehm's als eine Form der Höflichkeit,
Wie unter ſeinesgleichen man ſie wechſelt
Und ſie erwiedernd bietet denn durch mich
Das große Iſrael Rom ſeinen Schutz.

Aemilius.

Ich ſehe, daß die Näh' Dich nicht verkleinert
Wie manche Ruhmesgrößen. Lebe wohl. (ab mit Gefolge.)

Joſakim kommt.

Judah.

Leb' wohl. — Schon ſinkt der Abend. — Gebt das
Zeichen
Zum Einhalt den Verfolgern.
(ein Hauptmann ab; Poſaunenſignal)
Laßt die Wachen

Ablöſen. Vorſicht ſei des Glückes Siegel.

(ein Hauptmann ab)

Wie ſtattlich dieſe Römer. Selbſtgefühl,
Wie zierſt Du ſelbſt im Uebermaß ein Volk!
Im kleinſten Römer lebt das große Rom.
Wird mir's gelingen, nur die Hälfte Dir,
Die Hälfte nur von Roms Zuviel zu geben,
Mein Volk!
Roms Schützling ſein! — Im Stärkern wähle Menſch
Und Volk den Herrn, doch nie den Freund, ſonſt wird
Der Freund zum Herrn. Hat nur der Fuchs die Pfote
Im Taubenſchlag, bald iſt er ſelber drinn.
Geh', ſtolzer Römer, lieber Feind als Freund. —
Nun heißt die Krieger lagern, Schaar für Schaar.
Den Vorrath öffnet, geizt nicht mit dem Wein.
Laßt ſie des Sieg's ſich freu'n.

Jojakim.

Herr, keinen Wein,
Laß' ſie nicht jubeln, laß' ſie beten, Herr,
Laß' ſie nicht trinken, laß' ſie faſten, Herr.
Laß' ſie demüthig ſein und ſich nicht rühmen,
Denn Niemand hat geſiegt, als nur der Herr
Und überheben ſoll ſich nicht das Werkzeug.
Des Herren Sabbath kommt hereinzubrechen,
Von dem der Herr zu Moſen redete:
Wer nicht an meinem Tage ruht, ſoll ſterben.
Du ſchickteſt Deine Brüder, Herr, zu reiſen.

Botſchaft zu bringen; ſende nach, ruf' ſie
Zurück, zwing' ſie nicht gegen das Geſetz.

Judah.

Wenn ich Dir folgte, zwäng' ich nicht die Boten!
Wär's neue Sünde nicht? Drum, heil'ger Eifer,
Laß' es genug ſein an der Einen Sünde
Und nicht —

Geſchrei in der Scene: Fliehet! Fliehet! Rein' Stehet und ſterbet!

Was ſoll das Schrei'n? Was iſt geſcheh'n?

Nathan *kommt eilig.*

Nathan.

Herr, flieh', denn fürchterlicher naht der Feind
Als den Du ſchlugſt. Den Abend ſtarrt das Thal
Von Spießen zahllos und der Schilde Glanz
Im Abendſchein iſt eines Meeres Glanz.

Judah.

Der Feind? — Der Wein iſt Deines Hirnes Feind.
Geh', leg' Dich. Solchen Feind beſiegt der Schlaf
Und unſ're Wachen ſtehen weit in's Land.

Nathan.

Die Wächter kehrten heim vom Siege ſicher
Gemacht.

Jojakim.

Vom Siege nicht; nein, weil der Sabbath
Beginnt hereinzubrechen. Herr, ſie thaten
Nach dem Geſetz und alle Heil'gen lobten's
Und ſagten, daß ſie heilig d'ran gethan —

Denn Niemand mehr ſoll herrſchen als der Herr —
Und ihrer iſt die Mehrzahl Deines Heeres.

Judah.

Tod über Euch, Ihr Raſenden, iſt's wahr!
Heilig gethan? Heilig? — Ich ſag' Euch: wahrlich!
Ihr hättet heiliger gethan, Ihr hättet
Alles Geſetz des Moſes übertreten
Und meinem Wort gehorcht —

Jojakim.

Ha! welche Läſt'rung!
Herr, Herr, verſchließ' Dein Ohr!

Judah (zu dem kommenden Uſiel).

Schnell, Uſiel,
Zurück und heiß' ſie ſich zum Rückzug ordnen.

Uſiel (iſt aufgetreten).

Uſiel.

Zu ſpät, Herr, denn der Feind iſt ſchon zu nah.

Judah.

So heiß' im Rückzug ſie ſich ordnen, kämpfend
Die Hinterſten den Feind abtreiben, bis
Die Nacht uns von ihm ſcheidet.

Uſiel.

Deine Meinung
Sah' ich voraus, doch fehlte der Gehorſam.
Auf Deines Vaters Brudersſohn berufft
Das ganze Heer ſich, denn der Sabbath nahe
Und Keiner dürfe fechten.

Judah.

Keiner dürfe —
Der Sabbath — ſie berufen ſich — auf wen?

Uſiel.

Auf Jojakim.

Judah.

Auf Jojakim? Auf dieſen?
Du haſt verkehrt gehört. Judah befiehlt
Und — ſie berufen ſich? — geh', ſcherz' mit Andern.
War's Judah, der die zwanzig Schlachten ſchlug
Und ſiegte? Nein! wie ließ das Volk dann Judah,
Von einem Thoren von ihm fortgelockt,
Der nichts vermag als Eifern? Nein; es iſt
Unmöglich. Geh'. Judah befiehlt, hörſt Du?
Der Judah, der ſein Volk befreit, befiehlt
Dem Volk zu fechten. Geh'! Kein Wort mehr, eh' Du
Zurückkehrſt.

Jojakim.

Schon' der Deinen Blut. Sieh' hin,
Dem Syrier bieten wehrlos ſie die Bruſt,
Doch Deinen Joel ſchlagen ſie zu Boden,
Der ſie will zwingen zu verfluchter That.

Judah.

So weit ſchon wär's? Was jahrelanges Müh'n,
Was der Gedanke eines ganzen Lebens
Geſchaffen, ſoll Ein Hauch aus Thoren Mund

Zerwehen können? Sprich Vernunft zum Volk.
Nur dieſen Sieg noch und es iſt gerettet!

Jojakim.

Iſt dies auch Judah? dies auch Jojakim?
Wenn Eure Mutter Größ' Euch predigte,
Stand Jojakim verachtet unter Euch —

Judah.

Iſt's das? — Hier nimm den Führerſtab; mein Mund
Soll durch den Deinen reden, meine Hand
Durch Deine ſiegen; mein ſei nur die Müh'
Und Dein der Ruhm des Sieges und der Rettung.
Iſt dies Gebot Dir noch zu klein? Komm, laß'
Den Handel gelten, heil'ger Neid, Dein Volk
Nicht zu verderben.

Jojakim.

Mund voll Läſterung!
Bin ich wie Du? Herr, Deinen Heiligen
Will er beſtechen, daß um faulen Ehrgeiz
Dein Knecht Dich laſſe. Unglückſeliger,
Weit beſſer iſt's, das ganze Volk verdirbt,
Als daß von dem Geſetz Ein Buchſtab' nur
Werd' übertreten.

Judah.

Weisheit, Du wirſt Unſinn
Im Mund des Schwärmers und die Thorheit furchtbar,
Anſteckender und ſonnverfinſternder
Als Peſt und als Heuſchreckenſchaaren ſind!

So untergeh'n! — ſo elend lächerlich,
So — Volk, das nach der Schande jagt wie and're
Völker nach Ehre! — So den Kelch am Mund
Verdurſten, die Dattel ſchon am Gaum verhungern,
So — an der Spitze ſchon des Speers den Sieg —
Und — untergeh'n — ſo, ſo — als tödtete
Der Tod allein nicht hälf' nicht Schmach dazu!
Nein! Nein! er ſoll nicht! hier mit dieſen Händen
Erwürg' ich Dich, wenn Du Dein Volk nicht retteſt!

(Alle Anweſenden ſchaaren ſich ſchützend um Jojakim außer Uſiel.)

Jojakim.

Laßt ihn; er mag's vollenden. Auf die Läſt'rung
Häuf' er den Mord am Heiligen. Laßt Jojakim,
Ja laßt ihn ſterben für ſein Volk!

Die Hauptleute (um Jojakim).

Tod, wer
Den Heil'gen Tod droht!

Judah.

Recht! recht! recht! Drückt noch
Die Schlange, die Euch ſticht, feſt an den Buſen
Und küßt des Löwen Zahn, der Euch zerreißt!
Elendes Volk, zum Werkzeug nur gemacht,
Leih' Dich dem eigenen Verderber dar,
Straf' ſo Dich ſelber. Volk, was warſt Du, eh'
Dich Judah aufnahm aus dem Staub? Das wirſt
Du wieder werden, ärmer denn zuvor.

Du hatteſt nichts — nichts — gar nichts — ſelbſt der Muth
In Deiner Bruſt, der Witz in Deinem Hirn
War Judahs Muth und Witz; ich, den Du zwangſt,
Dich zu verachten, that der eig'nen Seele
Gewalt um Dich und — ſo vergiltſt Du mir?
Verflucht der Arm, der für Dich ſchlug! verflucht
Dies Herz! verflucht das Aug', das für Euch wachte!
Die Kröte wollt' ich zu 'nem Adler flügeln;
Hin in den Sumpf, der Deine Heimath iſt,
Werf' ich Dich wieder.

(es kommen immer mehr Krieger.)

Jojakim.

Hört Ihr? hört Ihr? hört Ihr?
Mein Hirn erſchwindelt ob der Läſterung,
Mein Blut ſchwillt gährend auf wie Moſt im Schlauch,
Der Herr füllt wider Willen mich mit Eifer.
Er prahlt mit dem, was nur gelieh'n ihm war!
Wir Alle nichts, der Herr nur hat gethan.
Der Böſe wie der Gute thut unwiſſend
Und meinend, nur dem eignen Antrieb folg' er,
Des Herren That. Der Herr braucht auch den Böſen,
So lang' er will, zu ſeiner Zwecke Werkzeug,
Läßt ſeine That geſcheh'n, bis er ihn hinwirft
Und ihn verdirbt um ſeiner Abſicht Bosheit.
Das neue Syrierheer kommt von dem Herrn.

Er ſelbſt hat es erweckt, uns zu verſuchen,
Ob wir ihm folgen oder ſeinem Feind.

Uſiel.

Was willſt Du thun? Du fliehſt? Du giebſt es auf?
Denn Alles iſt verloren.

Judah.

Geb' ich's auf,
Dann iſt's verloren — Fliehen? Sterben? Feig
Sich ſelbſt einreden, Tod für Etwas ſei
Das Größte? Leben iſt's! Was iſt's, den Schaum
Vom Kelch des Lebens ſchlürfen, wenn er brauſt?
Hinſinken, um in Liedern aufzuſteh'n,
Eh' man des Bechers Grund geſeh'n? Rein, Tropfen
Um Tropfen koſten; ſo die bitt're Hefe
Auskoſten bis zum letzten! Undank tragen,
Verdächtigung, zerſtört zu ſeh'n und wieder
Zerſtört und immer wieder, was man ſchuf,
Zerſtört, durch die zerſtört, für die man ſchuf
Und dennoch nicht ermüden! Heuchler, ſieh',
Was Du vermagſt; ſchlag' Deine Bruſt und roll'
Dein glühend Aug'; hier leuchtet Judahs Schwert,
Hier ruft die Stimme, die dem Sieg gebeut!

Jojakim.

Der Tod iſt Sieg hier und der Sieg iſt Tod.
Stirb', Volk, dem Gotte, der den Sabbath ſchuf!

Judah.

Gott ſchuf den Sabbath, da er ruhte, doch

Er ruhte erſt, da er ſein Werk vollendet;
So thu', ſein Volk; erſt Sieg und dann den Sabbath!
Mir nach, ſein Volk, zum Sieg! (ab. Uſiel folgt ihm.)

Jojakim.

Mir nach zum Tod! (ab).

(Die Uebrigen folgen Jojakim.)

Von der andern Seite kommen **Antiochus, Eleazar, Nikanor,** Gefolge.

Antiochus (zu Nikanor).

Du bringſt uns ſchwere Nachricht, doch Du bringſt auch,
Was uns ſie leichter tragen machen kann.
Ein Troſt iſt bei des Vaters Tod dies Heer,
Das er in Perſien warb vor ſeinem Tode
Und das in ſeinem Sinn gebraucht zu ſeh'n.
Ihm, der ein Gott nun auf uns niederſchaut,
Das ſchönſte Sohnesopfer dünken muß.
Mit in ſein Grabmal ſchließ' ich meine Milde
Und ſeinen Zorn nehm' ich in meine Bruſt.
Nur Solchen ſoll der Zweig der Milde blüh'n,
Die ſo wie Du, mein Ajar, freigewillt
Aus ihres Volkes düſter'm Wahnesmoder
Herauf ſich retteten an's heitre Licht
Der Götter ihres Königs.

Eleazar.

Deiner Götter.

Sie waren Deine und ſo mußten ſie
Auch Deines Ajar Götter werden, Herr.

Gorgias (kommt eilig).

Gorgias.

Herr, Nikomedes hat den Kampf begonnen,
Wie Du gebotst.

Antiochus (wendet ſich nach der Couliſſe).

Den Kampf — iſt das ein Kampf?

Nikanor.

Was iſt das? Iſt's ein Wüſtenbild, das hier
Uns äfft? Doch hier iſt keine Wüſte. Wehrlos,
Den Schild nicht brauchend, laſſen ſie ſich ſchlachten.

Gorgias.

Noch mehr — unglaublich iſt's — die Einen knie'n
Und ſingen Pſalmen, And're werfen ſich
Selbſt in der Unſern Schwert.

Antiochus.

Als wär's ein Glück,
Sich ſchlachten laſſen, und ein Liebesdienſt,
Sie ſchlachten, von den Unſern.

Nikanor.

Sie berauſchen ſich
Im Trank des Tod's.

Antiochus.

Nur Einer, mächtig ragend
Wie Ares, kämpft und ruft zum Kämpfen auf.
Iſt das nicht Judah, iſt's der Kriegsgott ſelbſt!
Er ſpricht und wirft ſich in den Kampf, der Meinung,
Daß ſie ihm folgen. Seht, die Unſern weichen

Vor ihm allein. Nur tauſend Judahs und
Mit meinen Hunderttauſend wär' ich nicht
Des Siegs gewiß. Er ſieht ſich kämpfend um,
Ob ſie ihm folgen, eilt zurück und trifft ſie
Mit Reden, ſchärfer denn ein ſyriſch Schwert;
Nun mit geſchwung'nem Speer ſtürzt er von Neuem
In's blut'ge Bad — vergebens — wendet nun
Den Speer — ſo wie der Treiber auf das Vieh
Läßt er die Schläge auf die Trägen regnen.
Umſonſt. Nun droht er mit dem Schwert. Er haut
Den Nächſten nieder; doch der Nebenmann
Erhebt ſich nicht; er will den Tod, komm' er
Vom Judah oder von dem Feind. Dies Volk
Bezwing' ich wohl, doch dieſen Judah nicht.

Eleazar (für ſich).

Verfolgt mich ſeine Größe überall?
Beſiegt ſelbſt ſiegt er!

Antiochus.

Wer erklärt dies Räthſel?

Eleazar.

Der Sabbathtag, an dem kein Heiliger
Was anders thut, als ruh'n, bricht eben an.

Antiochus.

Iſt's ſo, benutzt die Thorheit. Gorgias, Du
Wirfſt mit dem halben Heer Dich auf den Feind
Und ſchlägſt die Thoren mit der eig'nen Thorheit.

Wir mit der andern Hälfte ziehen weiter,
Den Schreck der Ueberraſchung vor uns her.

(zu Nikanor)

Du ſendeſt Boten nach Jeruſalem
Im Namen ihres ächten Hohenprieſters —
Und daß er's wirklich ſei, nimm ihr Geſetz
Zu Hülfe und der Prieſter Stammregiſter.

(Nikanor ab.)

Uns nennt Tyrannen dieſes Thorenvolk?
Sein einziger Tyrann iſt ſein Geſetz.
Brecht auf. Des nächſten Abends Noth ſieht Ajar
Als Hohenprieſter. Gen Jeruſalem!

(Alle ab.)

Verwandlung.

Scene wie im erſten und zweiten Akt.

Früheſter Morgen. Waffenklirren und Geſchrei Kämpfender in der Scene. Ein Volkshaufe wirr durcheinander rufend aus der Stadt nach vorn.

Joſuah.

Getöſe wie von Waffen!

Eliah.

Schrei'n vom Felſenpaß!

Miſael.

Und mondenlang von Judah keine Nachricht!

Ruben.

Gott Iſraels! es ſind die Syrier!

Alle.

Wir ſind verloren!

Iſſaſchar (tritt aus der Mündung des Felſenpaſſes).

Iſſaſchar.

Nicht, weil Lea lebt.

Volkshaufe (durcheinander).

Wer iſt's? 's iſt Iſſaſchar, der Sohn Medimnah!
Der Aelt'ſte von Modin! Herr, ſprich, was iſt's?

Iſſaſchar.

Ein Haufen Syrier, derſelbe, der
Vor Judahs Annah'n in's Gebirg zurückwich,
Iſt eingedrungen in den Felſenpaß,
Der hier heraufführt aus dem Terebinthenthal.
Verrath hat dieſen einz'gen Weg zur Feſte
Den Feind gelehrt, den nur die Bürger kennen;
Doch Lea's Wachſamkeit vereitelte
Den Bubenſtreich und die Natur des Paſſes,
So eng' und ſteil voll Steingeröll' und Dornen,
In dem ein tapfrer Mann ein ganzes Heer
Abhalten kann — und ſeht! ſchon iſt ſie Sieg'rin.

Lea mit Anhängern, den gefangenen Aaron in der Mitte, aus der Mündung des Felſenpaſſes.

Jubelt ihr zu: Ein langes Leben Lea!
Der Mutter von Modin Tag' ohne Ende!

Johannes mit Gefolge und dem gefangenen Boas aus der Stadt, von einem zweiten Volkshaufen begleitet, der ſich hinter Lea gruppirt.

Joſuah, Eliah, Miſael, Ruben.

Der Mutter von Modin Tag' ohne Ende!

Miſael.

Fallt vor ihr nieder!

Lea.

Nicht ſo. Nur dem Herrn,
Dem Schutzgott Iſraels gebührt der Preis
Und Judah, dem Erwählten; dann den Treuen,
Von deren Thun mein Aug' ich Zeuge ſein hieß,
Damit mein Mund vor Judahs Ohr ſie rühme,
Vor Judah, der der That nichts ſchuldig bleibt.
Ich ſeh' ihn, wie ſich ſeine Heldenſtirn'
In Wolken hüllt, vernimmt er, wie Verrath
Modin bedroht, ein Bürger von Modin
Dem blut'gen Feinde ſelbſt den Weg gezeigt,
Bis Sonnenſchein die Nachricht ihm entlockt,
Wie Treue den Verrath beſiegt und den
Verräther ſelbſt gefangen nahm. Zeigt ihn
Dem Volke. (Es geſchieht.)

Joſuah, Eliah, Miſael.

Aaron!

Ruben.

Der Bruderſohn
Von Simei!

Alle.

Weh' über Aaron!

Johannes.

Herrin, noch mehr hat der Verrath gewagt.
Rückkehrend von den Thoren, die, wie Du
Befohlen, ich mit treuer Hut beſetzt,
Ergriff ich dieſen hier. Er ſprach zum Volke,
Es ſchreckend mit erlog'nem Dräu'n der Zukunft,
Um ſie von Dir hinweg, dem Syrier zu-
Zu ängſtigen.

Lea.

Wer iſt er?

Iſſaſchar.

Tod den Beiden!

Johannes.

Hier iſt er.

Lea.

Boas?

Volkshauſe.

Weh! Weh' über Boas!

Joſuah.

Weh' über Simei's ganzes Haus!

Miſael.

Ergreift ſie!

Iſſaſchar.

Werft ſie vom Felſen ihren Freunden zu.
Eh' iſt nicht Sicherheit für's Volk Modins.

Amri (von einem dritten, größern Volkshaufen begleitet, aus der Stadt).

Amri.

Streut Aſche auf das Haupt!

Dritter Volkshaufe (in großer Aufregung).

Streut Aſche! Aſche!

Der Syrier kommt!

Lea (tritt vor).

Volk von Modin —

Amri.

Biſt Du

Die Retterin, ſo rette jetzt.

Dritter Volkshaufe (drohend).

Ja, rette!

Lea.

Volk von Modin, der Syrier dräut nicht mehr.
Und Du, Sohn Simei, Dein Verrath mißlang.
In unſ'rer Hand ſind Deines Plans Geſellen
Und abgeſchlagen iſt der Syrier.

Amri.

Der Syrier? Der Haufe — ha, was hilft's
Den Haufen? Schlag' die Heere von Beth Horon,
Die Heere von Ammaus tilg' uns aus!

Dritter Volkshaufe.

Die Heere von Beth Horon! von Ammaus!

Lea.

Der zwanzig Syrierheere hat vertilgt,
Lebt er nicht mehr, auch dieſe zu vertilgen?

Amri.

Und halt' des Königs Wagen auf, wenn er
Rückkehrt aus Perſien von Elymais,
Da wo der Tempel ſteht aus purem Gold,
Die Fenſter von Demanten; jeder Zoll
Prägt hundert Krieger. Alles Volk umher
Schickt Sklavenhändler ſeinem Heere nach;
Das Kind im Mutterleib' ſchon iſt verkauft.
Biſt Du die Retterin, ſo rett' uns nun;
Biſt Du erwählt, ſo zeig's jetzt, thu' ein Wunder.

Viele Stimmen aus dem dritten Volkshaufen.

Ja, rett' uns! Zeig's.

Der übrige dritte Volkshaufe.

Ein Wunder! Thu' ein Wunder!

Erſter Volkshaufe

(indem er, der bis dahin auf der andern Seite ſtand, nach rechts auf Lea's Seite hinübergeht, um ſich mit dem zweiten zum Schutze Lea's zu vereinigen. Amri und der dritte Volkshaufe zieht ſich aus der Mitte nach links).

Der Herr mit Lea aus dem Stamme David!

Lea.

Schmach auf das Volk Movins, wenn's Beſſ'res nicht
Will heißen als der Stimme Tochter des
Verräthers! Lallſt Du ſeine Läſt'rung nach,
Der Dich will reißen in den eig'nen Abfall?
Was hat denn Simei für Dich gethan,
Daß Du die Seele ſeiner Hand vertrauſt?
Wie des Tyrannen Knechte hier den Altar
Erbauten, wie der Syrier Dir griff

Nach Deinem Gott, war's Boas, der Dir half?
War's Amri, der den Altar ſchlug, daß klingend
Das Bild des Greu'ls zerbrach? Nein; er berieth ſich
Und ſprach: ſüß iſt das Leben.

Erſter, zweiter Volkshaufen und Iſſaſchar.

Er berieth ſich —

Weh' über Simei!

Boas.

Herr, wer bin ich,
Daß ich vor Deinem Volke ſprechen dürfte?
Und doch nimmſt Du mir ſelber das Gewand
Der Demuth ab und ſetzeſt mir auf's Haupt
Wie einen Helm, den Zorn zu zürnen des
Gerechten. Simei, mein Bruder kann
Zu geh'n zu opfern — ging er ſonſt um was
Als um des Volkes Leben? War Antiochus
Der Aelt're ewig? Hatten wir nicht Ruh',
Bis daß ſein Sohn den Scepter nahm und uns
Zurückgab unſern Gott und ſein Geſetz?
Iſt das nun beſſer, was Dein Judah that,
Daß er begann, was er nicht enden kann,
Daß er die Söhn' uns nimmt und wirft ſie hin
Dem nimmerſatten Syrierſchwert zum Opfer?

Dritter Volkshaufe.

Daß er die Söhn' uns nimmt? Weh' über Judah!

Erſter Volkshaufe.

Hoſiannah Mattathias Sohn! Hoſiannah!

Lea.

O freilich hatten wir nicht Ruh', wenn Judah
Des Manns der Demuth Bruder opfern ließ?
Ja, eben ſo, wie Du demüthig biſt,
So, wie Dein Zorn gerecht, ſo wahr ging jener,
Zu opfern, um ſein Volk zu retten. Heuchler,
Den keine Scham mehr bändigt, rettet' er
Das Volk, wenn er es lockte von dem Herrn?
Nein; er verdarb's mit ewigem Verderben,
Wenn Judah nicht, den ſich der Herr berief,
Das eig'ne Leben hinwarf in die Wage!

Erſter, zweiter Volkshaufe und Iſſaſchar.

Weh' Simei und ſeinem ganzen Haus!

Dritter Volkshaufe (ſteht ungewiß).

Boas.

Den ſich der Herr berief! Hat das der Herr,
Wer dann will Judah ſchmäh'n? Und hat er's nicht?
Sagt Judahs Mutter nicht: er hat's gethan?
Sitzt nicht ihr Hochmuth mit im Götterrath?
Wer weiß es anders? Hat nicht alles Volk
Gehört, wie Gott den Judah rief? Iſt's nicht ſo?
Ihr ſagt: wir haben nichts gehört; es redet
Der Herr von Angeſicht nicht mehr mit Menſchen,
Nur durch die Schrift und Bücher des Geſetzes?
Nun gut; ſo ſteht's geſchrieben irgendwo?
Es ſteht geſchrieben: retten will der Herr
Sein Volk zu ſeiner Zeit; Er will's, der Herr

Will's retten; ſonſt ſteht in den Schriften nichts.
Es ſteht nicht drin: der Judah ſoll es retten,
Noch irgend wer, denn nur der Herr. Und wenn
Er's will, braucht er den Judah? braucht er ſonſt wen?
Iſt er nicht ſtark genug, es ſelbſt zu retten?
Iſt's Läſt'rung nicht, zu ſagen, daß der Herr
Den Judah dazu braucht, noch irgend wen?

Dritter Volkshaufe, Amri (immer drohender).

's iſt Läſterung! 's iſt Läſterung!

Boas.

Nun wenn
Der Herr den Judah nicht bewegt, was ſonſt?
Hat er aus Lieb' zum Volk' ihm vorgegriffen?
Denn vorgegriffen hat er ihm, wenn nicht
Der Herr ihn hat gerufen —

Dritter Volkshaufe und Amri

(immer drohender Lea auf den Leib rückend, indem von dem erſten und zweiten Volkshaufen immer mehr von ihr zurücktreten. Iſſaſchar, Joſuah, Eliah, Miſael, Ruben verweilen am längſten bei Lea).

Ja; er hat
Ihm vorgegriffen! hat ihm vorgegriffen!

Lea.

Er hat ihm —

Amri (lachend).

Lieb' zu ſeinem Volk? Er hat's
Gehaßt, er hat's verſpottet, hat's verachtet.

Lea.

Wagt man —

Dritter Volkshaufe.

Er hat's verſpottet! hat's verachtet!

Lea.

Sein Leben für den Feind?

Dritter Volkshaufe (immer aufgeregter).

Er hat's! er hat's!

Boas.

Gott ſelbſt gab Iſrael in Feindes Hand,
Wo's bleiben ſoll, bis er es ſelbſt errettet.
Mit Scorpionen wird er's züchtigen,
Ausſchütten all ſein Mark! Weh', weh' dem Samen
Von Jakob, weh' dem Volk von Iſrael,
Kehrt's nicht freiwillig unter ſeine Hand!

Die Meiſten aus dem Volke.

Weh' Jakob! weh' dem Volk von Iſrael,
Kehrt's nicht freiwillig unter ſeine Hand!

Lea (ſie ſteht verlaſſen).

Weh' Jakob! weh' dem Volk von Iſrael,
Folgt es dem Rathe der Abtrünnigen.
Verblendet Volk, hör' meine Stimme —

Amri.

Fort!
Der Syrier ſteht am Paſſe, laßt ihn ein!

Volk.

Ja! fort zum Syrier und laßt ihn ein!

Lea (hat ihnen den Paß abgewonnen, Joarim und Benjamin an den Händen).

Zurück! Nie! Nimmermehr! Und ſollt' ich ſelbſt
Der Pforte Riegel ſein; dahingeſtreckt
Zur Erde dieſen Leib, der Iſraels
Erretter trug! Zwei Kinder und ein Weib
Zertretet erſt!

Amri.

Noch haltet. Woran wird
Der Syrier in uns den Freund erkennen,
Daß er uns nicht mit ſeinen Feinden tödte?

Volk.

Ja, ſprich, woran?

(in der Scene immer näher kommend Muſik von Zymbeln, Flöten, Pauken).

Lea (reißt die Kinder an ſich).

Ha! ich verſteh' ſein Aug'.
Wachſt feſt an meiner Bruſt. Eh' reiß' der Tiger
In Stücken uns, eh' er uns lebend trennt!

Amri.

Bring' ihm des Juvah Brüder, daß er ſich
An ihnen räche. Ueber ihrem Haupt
Mach' unſern Bund, Herr, mit dem Syrier.

Lea (indem Amri die Kinder ihr nehmen will).

O nun ein Wunder! Herr, ein Zeichen, biſt Du
Mit Lea's Sohn! Ein Zeichen, Herr! ſonſt war
Ein Traum nur Dein Geſicht!

Amri.

Gieb ſie gutwillig!

(Aus der Stadt kommen roſenbekränzte Jungfrauen, auf Flöten, Zymbeln, Pauken muſicirend, hinter ihnen roſenbekränzte Kinder, Frauen, Greiſe im feierlichen Zug; zuletzt **Simon**. Große Bewegung unter dem Volke).

Boas.

Was kommt dort?

Aaron.

Feſtlicher Geſang.

Amri.

Was ſoll

Die Thorheit?

Aaron.

Will das Volk den Retter preiſen?

Lea.

Sie ſind nicht aus Modin.

Johannes.

O wär' es Judah!

Lea (aufſchreiend).

Es war kein Traum! Ha Sieg!

Die Jungfrauen.

Sieg! Sieg!

Boas.

Verflucht!

Johannes.

Simon!

Simon.

Wir bringen Sieg. Mit Deinem Judah

Der Gott der Zebaoth!

Amri.

Bruſt, Bruſt, bleib' ganz!
Der Judah Sieger? Thoren! Bei Beth Horon
Dort ſteht der Herr, die Wag' in ſeiner Hand,
Und wägt ſein Volk und in der Syrier Schale
Wirft er noch ſeines Zorns Gewicht. Der Herr
Wird richten!

Simon.

Wird? Schon hat der Herr gerichtet.
Der Syrier Hunderttauſend wogen leicht;
Der Herr warf ſein Gewicht in Judahs Schale.
Der Judah rief den Herrn, da wandelte
Ein Rauſchen in den Palmen über ihm
Und wirbelte den Sand empor und warf ihn
Den Syriern in die Augen, daß ſie blind
Des Judah Schwert nur fühlten und nicht ſah'n.

Lea.

Der Herr geht vor dem Judah her, hört Ihr?
Der Herr gehorcht, wenn ihm der Judah ruft!

Erſter Volkshaufe (wieder um Lea).

Er iſt! er iſt! der Herr iſt mit dem Judah!

Amri.

Unſelige, was raſ't Ihr da? Ein Kind
War bei Beth Horon Syriens Heer; ſo wie
Ein reif'ger Mann gegen ein Kind, ſo iſt
Das Heer, das bei Ammaus ſteht, gegen
Das von Beth Horon. Nicht die Waffen braucht's.

Wenn ſie vom Jordan trinken, wird er leer,
Sie athmen und die Luft iſt weggeathmet
Ueber Iſrael; all ſein Vieh verſchlingt
Ein Mal; vor ihrem Auftritt bebt die Erde.
Der Wind von ihrem Schrei wirft Judah ſchon.
Der Herr läßt ſich mit Glück den Frevler mäſten,
Eh' er ihn ſchlachtet zu der Rache Mahl.
Und er wird richten! bei Ammaus wird
Er richten.

Simon.

Dort gerichtet hat er ſchon,
Dort bei Ammaus hat der Herr gerichtet!
Wer zeigt die Stoppeln noch von ihrer Saat?

Iſſaſchar.

Weh', Weh' und Tod dem Hauſe Simei!

Lea.

Der Herr ſetzt Judah auf des Herren Stuhl
Und läßt ihn richten über Syrien.
Judah iſt mehr als Menſchen ſind; er iſt
Aus Erde nicht geſchaffen!

Amri.

Einen Fluch,
Der mich erleichtert! Noch nicht. Kehren laß'
Antiochus von Elymais erſt.

Simon.

Er iſt gekehrt —

Amri.

Und wird Euch ſchrecklich richten!

Simon.

Niemand mehr richtet, den der Herr gerichtet;
Denn unterwegs ſchlug ihn des Herren Hand,
Warf todt ihn von dem Wagen auf das Feld;
Ein Denkmal: Seht; ſo ſtraft der Herr Tyrannen!

Lea.

G'nügt Dir dies Wunder, wunderhungrig Volk?

Iſſaſchar.

Tod über Boas; über Amri, Tod
Ueber Simei's ganzes Haus!

Volk.

Er ſterbe!

Iſſaſchar.

Reißt ſie aus ihren Häuſern! Steinigt ſie!

Volk (indem ſie die Simeiten ergreifen).

Ja, ſteinigt ſie!

Iſſaſchar.

Hier mit des Altars Steinen,
Auf denen Simei geſündigt hat.

Volk.

Laßt keinen flieh'n!

Naemi (flehend den Saum von Lea's Mantel faſſend).

Herrin!

Lea.

Was geht die Tochter
Boas mich an? Fort!

Volk.

Boas Tochter? Hin
Mit ihr zum Tod, mit Boas ganzem Haus!

Simon.

Herrin, rett' Judahs Weib!

Lea.

Aus Königstöchtern
Wählt Judah ſich ſein Weib. Willſt Du den Zorn
Des Herrn verew'gen? Wer, wenn zu Gericht
Er geht mit ſeinen Feinden, hindert ihn?
Nun auf, Ihr Frau'n von Iſrael, zum Reih'n,
Zum Siegesreih'n mit Zymbeln und mit Pauken!

(ſie nimmt einer von den Frau'n die Zymbeln, ſetzt ſich an die Spitze des Zuges und führt ihn zymbelſchlagend linkaus über die Bühne).

Naemi (indem ſie fortgeriſſen wird, während deſſ).

Ich bin des Judah Weib! Um Judahs willen!
Die Menſchen hören nicht; hör' Du mich, Herr!

Volk

(hat die Simeiten auf die Knie' geriſſen, hält die Hände über ſie).

Nieder! Ihr Blut über ihr Haupt! Sie haben
Den Herrn geläſtert!

(ſie laufen zurück, um Steine zu holen.)

Boas (fluchend).

Halt!

Amri (ebenſo).

Ein Bote!

Boas.

Hört

Den Boten erſt!

Nathan (kommt aus dem Thore).

Nathan.

Weh' Iſrael!

Amri.

Ha, Rettung!

Lea (den Zug anhaltend).

Ein Bote! (ihm entgegen.) Welchen neuen Sieg kommſt Du
Zu melden?

Amri.

Keine Taube mit dem Oelblatt!
Ein Hiobsbote!

Nathan.

Weh' Dir, Iſrael!
Antiochus zieht auf Jeruſalem.

Lea (nimmt eine Spange von ihrem Gewand).

Da, nimm das Kleinod hier für Deinen Scherz
Und gieb uns ſeinen Kern. Welch neuer Sieg
Lieh Deinen Athem?

Nathan.

Iſt's ein Scherz, ſo iſt's
Ein blut'ger, den nur Wahnſinn kann belachen.
Antiochus —

Lea.

Wenn Du nicht ſcherzeſt, lügſt Du,
Doch viel zu ungeſchickt, um uns zu täuſchen,
Sagſt Du: die Todten ziehen in das Feld.

Nathan.

Der Junge iſt's, der Alte nicht; er zieht —

Lea.

Noch beſſer! Thor, Du weißt nicht, daß der Junge
Iſraels Freund iſt? Nun, ſo kommt er denn,
Bekehrt von Eleazar zu dem Unſern,
Um Judah zu begrüßen.

Nathan.

Feindlich kommt er;
Sein Liebling Ajar, ein Abtrünniger
Aus Iſrael, iſt ſeines Zuges Seele.
Er hat den König uns zum Feind gemacht.
Schon zieht er auf Jeruſalem.

Lea.

Er komme!
Dort bei Ammaus ſteht der ſtarke Judah;
Er mag nur kommen; er wird wieder geh'n.

Nathan.

Dort bei Ammaus ſteht kein Judah mehr —
Unaufgehalten zieht Antiochus
Mit ſeinem Volke nach Jeruſalem;
Dort herrſcht der Hunger und die Peſt; es kann
Sich keinen Tag lang halten gegen ihn.

Jojakim (aus der Stadt).

Jojakim.

Heil Iſrael!

Lea (zu Nathan).

Hörſt Du?

Jojakim.

Du biſt gerettet!

Lea.

Nun ſcherze weiter.

Jojakim.

Judah —

Lea.

Hat geſiegt —

Jojakim.

Den Frevler ſchlug der Herr —

Lea.

Den Syrier.

Jojakim.

Den Judah. Gott verwarf ihn!

Nathan.

Hörſt Du's nun?

Lea.

Sie raſen —

Jojakim.

Den Verruchten, der das Volk
Am Tag des heil'gen Sabbaths kämpfen hieß.
Doch Jojakim ſchuf, daß ſie wehrlos ſtarben.

Lea.

Wahnſinniger! Er hat das Volk verderbt
Und rühmt ſich noch der That. Zum Tod mit ihm!

(Niemand gehorcht; das Volk verläßt Einer um den Andern Lea.)

Jojakim.

Du haſt's verderbt. Verfluchter noch als Cain
Hat dieſes Weib ſein ganzes Volk erſchlagen!

Lea.

Was ſteht Ihr bleich? Verloren iſt noch nichts;
Hinausgerückt nur iſt das Ziel, damit ſich
Des Herren Wort erfülle. Noch iſt nichts
Verloren, noch lebt Eleazar!

Jojakim.

Ajar —

Lea.

Verflucht er und ſein ganzes Haus! In Martern
Müſſ' ihn die Mutter ſterben ſeh'n! —

Simon.

Halt' ein —

Jojakim.

Fluche nur zu!

Lea.

Nenn' mir ihn nicht. Noch lebt
Ein Richter ihm und nun iſt ſeine Zeit,
Der Tag, an dem er fragt: Iſt Judah größer?
Ihn und nicht Judah krönte das Geſicht.
Nun wird er aufſteh'n, wie die Sonne wird

Er aufſteh'n, wie die Sonne wird er wandeln
In ſeiner Thaten Glanz. Judah war nur,
Der vor ihm herging, nur ein Stern der Nacht,
Doch Eleazar wird die Sonne ſein!
Er wird ihn faſſen, den Abtrünnigen!

Jojakim (auflachend).

Den Ajar Eleazar?

Lea.

Ihn und Dich.

Simon.

Weh' mir und Dir, daß ſo des Vaters Wort
Zur Wahrheit wird!

Lea.

Was willſt Du, Thor? Welch' Wort?

Simon.

Du ſelber müßteſt einſt dem Liebling fluchen.

Lea.

Du raſeſt —

Simon.

Ajar iſt Dein Eleazar.

(Alles weicht entſetzt einen Schritt zurück.)

Bei meiner Brüder Leben! ſelber ſah
Ich ihn in Jericho, da ich verkleidet
Als Späher dort verweilt.

Lea (ſteht ganz verlaſſen).

Weh'! — Wer ruft Weh'
Hier, wo die Sieger jubeln? Steht Ihr bleich?

Iſt's Sitte, bleich ſein, wenn ein Rabe krächzt?
Auf, Töchter Iſraels, zum Siegesreih'n!

(thut einige Schritte; der Zug bleibt voll Entſetzen ſtehn; ſie ſelbſt, wie ſie ſich auf den Geächtern orientirt, wie erſtarrend.)

Weh' mir und weh' dem Tag, an dem ich ward!

(ſie zerreißt ihr Gewand.)

Jojakim.

Er ſollte König ſein; nun iſt er's. Schreckt
Dich Deines Hochmuthstraums Erfüllung nun?

Lea.

So wär' des Herren Wort? — zweideutig Heil
Vorſpiegelnd, doch Verderben —

Simon.

Nein, er hält
Sein Wort; ob uns zum Lohn, ob uns zur Strafe,
Giebt er in unſ're eig'ne Hand.

Lea (lachend gen Himmel).

Ich hab'
Noch Kinder!

Amri (reißt ihr Jojakim von den Händen und führt ihn nach links, wo er gleich feſtgehalten und abgeführt wird).

Nun nicht mehr.

Simon

(ſtürzt auf ihn zu, als Amri auch Benjamin nehmen will).

Verruchter, fort
Die Hand —

Amri.

Auch Du kommſt mit. Ergreift ihn, Männer!

(ſie thun's).

Und jenen! (Johannes gepackt, auf den er zeigt.)

(Nun reißt er ſelbſt auch Benjamin von ihrer Seite und eilt mit ihm ab).

Lea
(will nach, die noch zurückgebliebenen Männer halten ſie zurück).

Meine Kinder!

Amri (im Abeilen).

Hol' ſie Dir

Beim König! (mit ſeiner Partei und den Gefangenen ab).

Lea.

Meine Kinder!
(will nach; indem ſie erſchöpft zu Boden ſinkt und die Jungfrauen ſich um ſie bemühen).

Meine Kinder!

(Vorhang fällt).

Ende des dritten Akts.

Vierter Akt.

Auf dem Wege von Modin nach Jeruſalem.

Mehre Felswege kreuzen ſich unter Sykomoren und Granaten. Schroffe Felswände zu beiden Seiten. Vorn rechts eine große Sykomore; links ein Granatenbuſch. Hinten Jeruſalem. Es dämmert.

Aaron und **Gefolge** mit dem gefangenen **Johannes**.

Aaron.

Hier haltet einen Augenblick, bis Amri
Uns mit den Kleinen eingeholt.

Amri mit **Gefolge**, in deſſen Mitte **Joarim** und **Benjamin**.

Amri.

Wo iſt
Mein Oheim?

Aaron.

Herr, voraus.

Amri.

Hier laßt uns raſten.

Benjamin (zu Joarim).

Dort kommt die Mutter. Wer iſt's, die ſie führt?

Joarim.

Sie wankt' und fiel und rafft' ſich wieder auf
Und fiel von Neuem —

Johannes.

Welch' ein Anblick!

Joarim.

Da
Erbarmte ſich ein ährenleſend Mädchen
Und lief herzu und hob ſie auf.

Johannes.

O ſeht!
Zerriſſen das Gewand; wie ein Gewölk'
Vom Wind gepeitſcht das Haar um ihre Schläfe;
Vom öftern Stürzen auf den Felſenkanten
Das Antlitz blutig und voll Staub!

Benjamin.

Ach, Mutter!

Joarim.

Du arme Mutter!

Lea (erſt noch in der Scene).

Lea.

Weile, blut'ger Amri!

Amri.

Still, Brut, wenn ſie am Leben bleiben ſoll.
Bei Simei! der Schwur iſt heilig. Fort! (winkt).

(Amri's und ein Theil von Aarons Gefolge mit den Kindern ab.)

So ächzt der Kibitz hinter ſeiner Brut.
Erſt macht' es Spaß mir, doch nun Langeweile.
Schnell fort, daß ſie zurückbleibt!

(bleibt ſtehen und packt Aaron.)

Daß der Herr
Dich treffe, Knecht! wo haſt den Simon Du,
Den Aelteſten?

Aaron.

Du biſt nicht wüthender
Als ich, und ich nicht ſchuldiger als Du.

Amri.

Nicht ſchuldiger, tilg' ich mit dieſem Meſſer
Die Schulden Dir!

Aaron.

Erſt höre, wie's geſchah.
Dort wo der ſteilſte Fels auf ſchmalſtem Weg
Uns Mann nach Mann zu geben zwang, dort ſprang er,
Wo die Gazelle nicht zu ſpringen wagt —

Amri.

Und Keiner hielt ihn?

Aaron.

Doch. Aſſarja,
Der Nächſte hinter ihm; ihn riß er mit
Und — lebt er? iſt er todt? ich weiß es nicht.

Lea (auftretend, von einem Mädchen geführt).

Häuf' nicht des Rächers Grimm! gieb mir die Kinder,
Daß er Dich ſchone!

Amri.

Machſt auch Du den Kopf
Mir warm?

Lea.

Wo ſeid Ihr?

Amri.

Hörſt Du? Bleib' zurück!

Lea.

Johannes! Benjamin! Hört Ihr?

Amri.

Ich will
Mir Ruhe ſchaffen. Bindet mir das Weib
Dort an die Sykomore!

Lea.

Binden? Mich,
Die ſchon die Schwäche bindet?

Amri.

Schnell! Hierher.

(ſie wird ergriffen; das Mädchen flieht.)

Lea.

Thu's nicht! Thu's nicht! Der Herr wird es nicht dulden,
Daß Du es thuſt. — Läßt Du die Luft doch mitgeh'n,
Sieh', die Gedanken könnt'ſt Du mir nicht binden,
Daß ſie nicht folgten Deinem Schritt, und ſieh',
So ſtill wie ein Gedanke will ich ſein.
Nicht einmal bitten will ich mehr!

Amri
(zeigt an die vordere Seite des Stammes der Sykomore).

Hierher.

Vorwärts! (zu Einem.) Nicht weinen ſollſt Du, binden,
Schurke!

Lea (während ſie hingeſchleppt und gebunden wird).

Unmenſchen, ein ohnmächtig Weib zu binden!
Nein, nicht Unmenſchen! denn Ihr könnt's ja nicht.
Seht, hier ſind meine Hände; wie ein Kind
Laß' ich mich binden; doch Ihr könnt's ja nicht.
Und hättet Ihr's gethan, Ihr fluchtet Euch
Vor Mitleid ſelbſt und ſchnittet wieder auf —

Amri.

Lernt Hochmuth ſelber betteln?

Lea.

Sieh', wie ruhig
Dein Schmäh'n ich trage.

Amri.

Schwäche iſt geduldig.

Lea.

Mann, weine nicht; wenn Du um mich weinſt, was
Soll ich dann um die Kinder thun? Wenn Du
Nur ſeufzeſt, müßt' ich untergeh'n in Thränen.

Amri.

Uns ſied'ſt Du nicht in Thränen weich; verſuch's
Nun mit dem Strang; vielleicht reißt er aus Mitleid.

(Amri, Aaron und Gefolge geh'n).

Naemi tritt mit dem Mädchen auf, das auf Lea zeigt.

Lea.

Ich weiß, Ihr könnt nicht geh'n, nicht ſo mich laſſen —

Naemi.

Sie iſt's! ich danke Dir.

(Mädchen geht.)

O, welch' ein Anblick!

Lea.

Weh' mir! was iſt's ſo ſtill? Sie ſind gegangen,
Und ich — was folg' ich nicht? Elendes Seil,
Willſt Du die Mutter von den Kindern trennen?
Sieh', was die Mutterliebe kann, ſo reiß'
Ich Dich in Stücken!

(vergebliche Anſtrengung; es wird Nacht.)

Weh' mir! So allein
Im wilden Felſenthal muß ich verſchmachten
Und meine Kinder ſterben fern von mir!

Naemi.

Ich knüpf' ſie los. O Hände, zittert nicht!

Lea.

Wer ſpricht hier? Wem gehört die Helferhand?
Wer knüpft mich los? Auf meinen Händen fühl'
Ich Thränen; weiche Locken fallen d'rauf.
O, das ſind Haare ſo wie Joarims,
Ein Veilchenathem ſo wie Benjamins.
O, wer Du biſt, wenn Du kein Engel biſt,
Laß' Deine Mutter nicht! laß' Dich nicht ſtehlen!

Sieh', auf den Knieen, wär' ich frei, läg' ich
Vor Dir: o Kind, gehorch' ihr, iſt ſie doch
Die Bruſt nur und Du biſt das Herz darin.
Doch redet ſie von Größe, hör' ſie nicht!
Iſt ihr der Thron zu niedrig, Größe ſelbſt
Nicht groß genug für Dich, hör's nicht; jed' Wort
Zuckt tauſend Schwerter einſt auf Dich und ſie.
Und rief' der Herr Dich ſelbſt, o hör' es nicht!
Wir müſſen thun nach unſer'm Wort; er thut,
Was ihm gefällt; wer rechtet mit dem Herrn?
Er zieht den Vorhang ſeiner Wolken zu,
So wie die Mächtigen der Welt es thun;
Stürm' Deine Klage hin, Du Leidender;
Schrei' auf um Unrecht, das ſie Dir gethan;
Sie lächeln ihrer Macht und hören's nicht.

Naemi.

Ein Arm iſt frei.

Lea.

O Kinder! meine Kinder!
Ihr ſolltet Helden, ſolltet Kön'ge ſein; —
O wär't Ihr Bettler, doch ich hätt' Euch hier,
Wär't Ihr verachtet, doch in meinen Armen,
Wär't Ihr verabſcheut, doch an meiner Bruſt!

(ſie iſt losgebunden.)

Herr, was ſtrafſt Du die Kinder? ſtrafe mich!
Such' meine Schuld, Herr, an mir ſelber heim.
Was ſchläft Dein Donner? Herr, ruf' Deinem Blitz!

Laß' Deine Winde raſen, Dein Geſchoß,
Den Hagel, wirf nach mir; ſieh', ſelber bahn'
Ich Deinen Fluthen einen Weg zu mir.

(ſie reißt ihr Obergewand ab.)

Fort, Spangen! Fluch, was glänzt und was verlockt!
Verflucht ſei Größe, außen ſtrahlenblendend,
Innen voll Dornen! Ruhm, verflucht ſei'ſt Du,
Ein Treiber ohn' Erbarmen! Winde, peitſcht

(ſie reißt die Haare los)

Mit meinen eig'nen Haaren mich! — O ſtill:
Ein Hamſter ſchleicht zu ſeinem Neſt; er hat
Die Backen vollgefüllt für ſeine Kinder.
Der Vogel auf dem Zweig ſchrickt aus dem Schlaf;
Ein Habicht hat die Kinder ihm geraubt,
So träumt er, und er rafft ſich auf, der Schwache,
Vom Starken ſie zu retten. Seht mich, Mütter
In Feld und Wald, am Himmel und auf Erden,
Hier eine Mutter, unnatürlich wie
Sonſt keine! Sieben Söhne, wie ſie nie
Ein Mutterauge ſchöner ſah, hat ſie,
Sie ſelbſt verderbt! Helft mir der Lig'rin fluchen!
O, keine Lig'rin hätte das gethan! —
Der am einſamen Bett der Hindin ſteht,
Ihr aushilft in der Stunde der Geburt,
Wenn ihre Seele zagt, Herr, ſieh' verblutend
Ein Mutterherz aus ſieben Todeswunden,

Das ganze Weib Ein brechend Mutterherz,
Und ſprich: es iſt genug! (ſie ſinkt zuſammen.)

Naemi (ſie haltend).

Herrin, Du ſinkſt,
Erquicke Dich an dieſem Quell.

Lea (matt).

Wer ſpricht?
Die Aehrenleſerin, die heut' mich aufhob
Und führte? Geh' und ſei geſegnet; iſt's
Auch nur der Segen eines armen Weibes.
Geh' heim; ich bleibe hier; ich will hier ſterben.

Naemi.

Von ihrem Schmerz erfüllt kennt ſie mich nicht.
Trink', Herrin.

Lea.

Deine Stimme thut mir weh'.
Geh', Mädchen. Mädchen? Nein, Du biſt kein Menſch!
Die Mutter trinken, wenn die Kinder ſchmachten?

Naemi.

Um Deiner Kinder willen ſtärke Dich,
Daß Du ſie retteſt.

Lea (wie erſchrocken).

Retteſt? Was ſagſt Du?
Sie retteſt?

Naemi.

Iſt der König doch ein Menſch;
Er wird die Kinder Deinem Fleh'n nicht weigern.

Lea.

Er wird — biſt Du ein Engel? wird er? ja!
Er wird! Kennteſt Du meinen Benjamin;
Säh'ſt Du ihn lächeln, o Du müßteſt ſagen:
Er kann den Kindern nichts zu leide thun.
Fort! Weh' mir! Nun ich retten könnte, bin ich
Gelähmt.

Naemi.

Hier trinke, daß Dein Geiſt rückkehrt
Zu Dir. Ich führe Dich und, wirſt Du matter,
So trag' ich Dich —

Lea.

Gieb! Gieb den Trank. Vergebt
Mir, Kinder, daß ich trinke. (trinkt) Trink' ich doch
Nur, Euch zu retten. — Sieh' nun bin ich ſtark.
Doch wohin führt der Weg zum Syrier nun?

Naemi.

Schon ſuch' ich ihn. Hörſt Du die fernen Klänge?
Ein Bußpſalm — dorther kommt er, wo das Licht
Der Nacht den milden Silberduft ſich ſelbſt
Voranſchickt und den breiten dunkeln Hügel
Abzeichnet, hinter dem's heraufkommt. Dort
Der Hügel muß der Oelberg ſein, dort liegt
Jeruſalem —

Lea.

Die Stimme! Das iſt nicht
Die Aehrenleſerin —

Naemi.

Und dort im Thal
Seh' ich des Königs Zelte ſchimmern. Komm
Den Weg hier; ſchon wird's hell.

(Mond geht über Jeruſalem auf.)

Lea.

Du biſt Naemi!
Was willſt Du dort?

Naemi.

Die Kinder retten.

Lea.

Du!
Fort! ſei barmherzig! — Du, die ich gehaßt?
Die ich verfolgt?

Naemi.

Du mußteſt mich verfolgen,
Damit Du endlich meine Treue ſäh'ſt.

Lea.

Dem Glücke folg'; ich hab' nichts mehr zu geben.
Zu Deinem Vater geh', zu ſeinen Göttern.

Naemi.

Ich geh' mit Dir, wohin Dein Fuß Dich führt.
Dein Gott iſt mein Gott; wo Du ſtirbſt, da ſterb'
Ich auch; da will ich auch begraben ſein.
Kehr' Dich nicht weg. So wahr der Herr lebt, nur
Der Tod ſoll mich von Judahs Mutter ſcheiden.

Lea (ſinkt vor ihr auf die Knie').

Naemi.

Was thuſt Du, Herrin?

Lea.

Laß' mich. Du biſt beſſer
Als ich. Vergieb mir und dann ſegne mich,
Damit ich gehe.

Naemi.

Ohne mich?

Lea.

Wohin
Ging' ich von nun, daß Du nicht mit mir gingeſt
Als meiner Seele beſſ'rer Theil? O ſieh',
Schon hab' ich meiner armen Kinder Erbe
An Dich gegeben, meine letzten Thränen. —
Soll Dich, das ſchöne, junge Weib das Aug'
Der rohen Krieger ſeh'n? Nein; bleibe hier
Und warte mein; bald kehr' ich mit den Kindern.

Naemi.

Gehorſam Deinem Worte bleibt Naemi
Und es geleiten Dich des Herren Engel!

(ſie führt ſie ab. Von der andern Seite kommen **Judah, Uſiel** und einige **Krieger.**)

Judah (zu den Kriegern im Auftreten).

Schnell fort und ruft's durch's ganze Iſrael;
Ich ſchleiche nach Jeruſalem mich durch.
Dort herrſcht der Hunger und die Peſt; doch hat
Die Herzen nur die Noth noch nicht gelähmt

Und kann ich's halten, bis Ihr Hülfe bringt,
Dann, Syrier, ſitz' feſt auf Deinem Thron,
Sonſt ſchüttelt Judah Dich wie reifes Obſt.

(Die Krieger geh'n; Naemi kommt zurück.)

Naemi.

Hier im Granatenbuſch will ich mich ſetzen,
Doch ſchlafen nicht; ſonſt ſäh' ich ſie nicht kehren.

Judah (einige Schritte nach hinten).

Wie Sicherheit hier mit bequemem Flügel
Dies Lager brütet. Kein Verhau! Kein Graben!
Iſt Judah todt? Iſt er ein Thor geworden,
Daß man ihn höhnen darf? Geduld, bis Dir
Die ausgefall'nen Schwingen wieder wachſen;
Dann zahl' die neue Schuld ihm mit der alten.
Nun nach Jeruſalem.

Naemi (aufſchreckend).

Es nahen Männer!
Die Stimme — ja er iſt's!

(ſprachlos zu ſeinen Füßen).

Judah.

Was will dies Weib?

Naemi.

Mein Herr!

Judah (überraſcht, er hebt ſie auf).

Röslein von Saron! Lilie
Im Garten Salomo!

Naemi (weinend).

Voll Staub und Blut —

Judah.

Nichts, nur mein Bett hat abgefärbt.

Naemi.

Du ſchliefſt
Auf Stein, mein armer Herr? und ohne Polſter?

Judah.

Wie Mancher ſchlief die Nacht gar ohne Kopf.

Naemi (lachend).

Daß ich Dich wieder habe, lieber Herr!

Judah (ſie an ſich drückend).

Blüh' auf, mein Röschen, blüh'; hier iſt Dein Boden.

Naemi.

So ſchlug die Nachtigall, wie Du zuerſt
Hierher mich pflanzteſt, und ſo wob der Mond
Um ſie und den Granatbuſch all ſein Gold.

Judah.

Und doch, mein Röschen, Deine Nachtigall
Um Einen Mund voll Brod, all Deinen Mondſchein
Um Einen Becher Wein und wär' er ſauer.

Naemi.

Du Armer hungerſt und ich habe nichts.

Judah.

Hör', Uſiel, ein Räthſel. Sprich, was iſt's?
Der Männer hunderttauſend ſprengen's nicht,
Doch füllt ein einzig flüſternd Weib es aus. —

Doch wie kommſt Du hierher? Was macht meine Mutter
Was meine Brüder?

Naemi.

Deine Brüder ſind —

Beim Syrier.

Judah.

Mehr, als ich fürchtete.
Und meine Mutter? wo, als bei den Kindern?
Wie? ja, ich traf's?

Naemi.

Sie hofft —

Judah.

Sie hofft —? Kein Weib
War weiſer, keine Mutter thörichter!

(zu Uſiel)

Ich eile nach Jeruſalem; hörſt Du
Uns aus den Thoren brechen, wirf Dein Häuflein
Vom Fels in ihre Sicherheit. Vom Syrier
Hoffſt Du die Kinder, Mutter? Selbſt ein Kind
In Deinem Wahn. Der Syrier wird ſie geben
Nicht Deinem Fleh'n, doch Deines Judah Schwert!

(will geh'n, bleibt.)

Und wenn — nein — bleib' — hinunter, Herz; ich kann
Nicht helfen, Mutter! Mit Jeruſalem
Iſt Iſrael verloren. Nein; ich darf
Das Spiel nicht wagen. Hier verblute, Menſch

In Judah; wohn' von hier in Dir allein,
Errettung Iſraels, des Judah Seele!
Ich laſſe Dich im Schutze Uſiels,
Mein Weib. Leb' wohl. Vielleicht ſeh'n wir uns wieder.

Naemi.

Nie, wenn Du mit Vielleicht Naemi tödteſt!
Herr, wer giebt Dir das Recht, allein zu ſterben?
Ich geh' mit Dir; mein Leben iſt in Deinem.

Judah.

Nicht ſterben, leben will ich! Geh'! Leb' wohl!

(Er gebt einige Schritte nach hinten, Uſiel und Naemi nach der Seite; er bleibt ſteh'n und wendet ſich unwillkührlich noch einmal nach Naemi; er ſchämt ſich, den wahren Grund ſeines Umwendens merken zu laſſen und ruft):

Uſiel!

Uſiel (indem er und Naemi ſich wenden).

Ja, Herr; was willſt Du?

Judah.

Nichts; es kam
Mir ein Gedanke nur, doch nahm ich ihn
Zurück.

(Naemi ſprachlos in ſeinen Armen.)

Röslein von Saron — (er bezwingt ſich). Geh'! Leb' wohl!

(Er macht ſich los und geht raſch nach hinten, Uſiel und Naemi nach der Seite ab.)

Verwandlung.

Eine Straße in Jeruſalem mit Ausſicht nach dem Tempel; Mondſchein, Gewitterwolken am Himmel.

Hungernde und Kranke vor den Thüren, vorn ein Weib mit einem Kinde und ein Greis.

Simon von der einen, **Jonathan** von der andern Seite, ſeh'n ſich, wenden ſich traurig ab, dann fallen ſie ſich ſchluchzend in die Arme.

Simon.

O daß ich nie entrann den Händen Amris!

Jonathan.

O Simon!

Simon.

Jonathan!

Jonathan.

Alles verloren!
Durch Zions Gaſſen rief ich auf zur Wehr —
Keine Antwort, kaum ein Blick, der matt ſich hob,
Als wollt' er fragen: Wer ſtört mich im Sterben?
Und ſchwach zurückfiel, eh' er mich erreicht.

Simon.

Kein lebend Menſchenaug' ſah, was das meine
Den kurzen Weg durch Akras Straßen ſah.
Hier todt ein junges Weib, das Kind verſchmachtend

An ihrer Bruſt und über ſie hinweg
Lacht wild der Wahnſinn aus dem Aug' des Gatten.

Jonathan.

Ich ſah, wie Sterbende ſich niederlegten
Gleichgültig ſo, als wär's zum Schlaf, und Leichen
Zum Polſter nahmen für ihr Haupt, um Andern
Denſelben Dienſt zu leiſten.

Simon.

Hunger dient
Der Peſt und die dem Tod ſchrecklich wetteifernd
In ihres Dienſtes Haſt; und wo nicht Tod,
Da ſchaut Verzweiflung aus den ſtieren Augen.
Sie haben keinen Fluch mehr, keine Thränen;
Der Feind pocht an das Thor; ſie hören's nicht.
Kein Ruf weckt die lebend'gen Leichen mehr.

Das Weib
(zu Jonathan, ſein Gewand faſſend).

O einen Biſſen nur! Sieh', Herr, mein Kind
Verſchmachtet. Einen Biſſen nur und wär' er
So, daß Dein Hund ihn ekelnd liegen ließ!

Jonathan (reißt ſich los, ſchmerzlich).

Unglückliche, wer giebt mir, Euch zu geben?
Wollt' ich von meinem eignen Fleiſch Dir geben,
Nicht ſoviel ließ mir Hunger, Dich zu ſätt'gen.

Das Weib.

Um Deines Bruders Judah willen, Herr!
Meine Mutter, Herr, und meine ſieben Brüder,

Sie hofften bis zum letzten Augenblick:
Käm' Judah nur, dann wären wir gerettet.
Sie starben Alle und kein Judah kam.

Jonathan.

Unglückliche, hier hilft kein Judah mehr!

Greis (ohne ſich zu bewegen).

Kommt Judah?

Weib.

Hörſt Du, Herr? er hörte uns
Den Judah nennen. Nein, mein armer Vater.

Simon.

Was iſt das? Hörſt Du? Fernes Schrei'n —

Jonathan.

Das iſt
Der Syrier, der unſre Schwäche nutzt.
Auf, Volk Jeruſalems! der Syrier ſtürmt!
Auf! zu den Mauern, Krieger!

Simon.

Ruf' die Steine:
Sie hören Dich, doch dieſe Leichen nicht.

Jonathan.

Schon naht der Lärm; er iſt ſchon in den Mauern.
Herr, was beginnen!

Simon.

Frag' die Weiſen hier;
Beredt iſt ihre ſtumme Antwort: ſterben.

Jonathan.

Doch das iſt weder Kriegsgeſchrei noch Weh'ruf!

Simon.

'ſ iſt Jubel —

Jonathan.

Näher kommt's. Sie rufen —

Volk (erſt noch in der Scene).

Volk (ganz fern).

Judah!

Jonathan.

Deutlich hör' ich den Ruf: er iſt's.

Volk.

Er iſt's!

Die Herumliegenden (halb aufgerichtet).

Der Judah?

Weib (zum Greiſe).

Hörſt Du, Vater? Judah kommt!

Greis.

Der Judah — (er ſtirbt.)

Weib.

Herr, er ſtirbt! Weh' mir, er ſtirbt
Und hat den Judah nicht geſeh'n!

Volk (näher jubelnd).

Er iſt's!

(Die Herumliegenden ſitzen voll Spannung; manche raffen ſich auf.)

Simon.

Aufrafft ſich, was halbtodt ſchon lag; nur Einer
Iſt auf der Welt, der das vermag.

Volk (näher).

Der Judah!

Der Vater!

Weib.

Ja, er iſt's!

Die Uebrigen (ſich aufraffend).

Er iſt's!

Weib (zu ihrem Kinde, das ſie hoch hebt).

Schau', Joel,

Mein Knäblein, Judah, unſer Aller Vater!

Jonathan.

Sieh', wie ſie ſeine Knie umfaſſen. Kaum
Kann er den Fuß erheben. Lachend, ſchluchzend,
Wie Kinder zu dem lang vermißten Vater,
Durſten ſie auf zu ſeinem Heldenantlitz
Und trinken Muth aus ihm.

Simon.

Sieh', wie dies Weib
Mit ausgezehrtem Arm ihr Kind erhebt,
Daß es ihn ſeh'.

Jonathan.

Todtkranke Greiſe ſchleppen
Sich mit der letzten Kraft in ſeinen Weg,
Nur um des Helden Kleider zu berühren.
O Schauſpiel ſonder Gleichen! Wunderanblick!
So wie ein Adler ſeine Kinder trägt,
So trägt er Iſrael auf ſeinen Schwingen.

Wie hinter Scherzen er ſein Mitleid birgt,
Der Mann, der ſeine Tugenden verhüllt,
Daß unſ're Armuth nicht an ſich verzweif'le!

Simon.

Willkommen, großes Herz von Iſrael!
Laß' uns entgegen, wenn es möglich iſt,
Dies Volksmeer zu durchſchwimmen. (beide ab).

Volk (hereindringend, durcheinander. Die Frauen ihre Schleier ſchwingend).

Hoſiannah!
Hoſiannah in der Höh'! Judah, der Vater!

Judah (tritt auf mit **Simon** und **Jonathan.** Das Volk kämpft darum, an ſeinem Weg knieend, ſeine Kleider zu berühren).

Judah.

Mein Volk —

Volk (wie vorhin).

Still, Judah ſpricht! Tod, wer ihn ſtört!

Judah
(er iſt aufgeregt und bezwingt gewaltſam ſeine Rührung).

Ihr hungert, Kinder? Deſto beſſer wird's
Euch ſchmecken, wenn der Syrier heimgejagt
An trock'nen Rinden kauen muß. Nur bald
Jag' ich ihn heim. Nur noch zehn Tage haltet
Jeruſalem, dann zieht ein Heer von Brüdern
Heran, Euch zu befrei'n.

Jonathan.

Zehn Tage, Herr
Und Bruder? —

Simon.

Kaum drei Tage reicht der Vorrath,
Das Leben ärmlich uns zu fristen, nur
Daß wir nicht sterben.

Judah.

Steht es so? — Dann hat
Der Herr uns auf uns selbst gestellt, zu zeigen,
Was er vermag. — So bringt, was Ihr noch habt,
Zu Einer Mahlzeit in des Tempels Vorhof;
Daß Kraft den schwachen Gliedern wiederkehre;
Dann in des Wetters Schutz und wenn der Mond
Vom Himmel wich, mit leisem Tritte schleichen
Wir in des Syriers Lager uns, die Priester
Mit den Posaunen auf die Berge rings
Umher; und wenn die letzten unsrer Krieger
Im Lager, dann weckt ihr Posaunenruf
Den unsern und ringsum den Ruf der Höh'n
Und die Verwirrung in dem Syrierlager,
Die, sich bedrängt von allen Seiten meinend,
Dem Tod im Innern selbst entgegen flieh'n.

(Es wetterleuchtet.)

Was zagen? Lebt der alte Gott nicht mehr?
Zieht er nicht selber seinem Volk zu Hülfe?
Dort in der Wetterwolk' steht er gelagert
Mit allem Himmelsheer. Seht Ihr das Glüh'n
Der Helm'? der Schwerter Glanz? der Speere Blitzen?
In seinen Händen hält er seine Donner;

Die Sterne ſtreiten mit aus ihrer Bahn
Wie da Deborah einſt und Barak ſiegten.
Nun laßt umarmt uns ſitzen bei dem Mahl,
Von dem Geſetz des Herren uns erzählend,
Wie oft dem Volke half ſein Helfergott.
Wer einen Feind hat unter ſeinen Brüdern,
Der ſuch' ihn auf, mit ihm ſich zu verſöhnen,
Umſchling' ihn mit dem Arm, der ihn umſchlingt
Und küß' den Friedenskuß auf ſeine Stirne,
Daß wir ein heilig Heer ſind vor dem Herrn.

(zu dem Weibe, indem er das Kind ihr von den Armen nimmt.)

Läßt Du Dein Kind? — und ſoll der Herr uns laſſen?
Sein Kind? Sein Knäblein Jeſchirun?

(er nimmt's auf den Arm und ſchwingt's in die Höhe.)

So wird
Er's heben mit den Armen ſeiner Macht;
So wird es lächeln, wie dies Kindlein lächelt.

(giebt das Kind wieder.)

Auf, Brüder, nun zum Mahl und dann zum Sieg!

(er geht ab, Simon und Jonathan umſchlingend.)

Volk

(indem es ihm begeiſtert umarmt folgt, durcheinander).

Ein heilig Heer des Herrn zum Mahl! zum Sieg!

(Alle nach hinten. Vorhang fällt.)

Ende des vierten Akts.

Fünfter Akt.

Im Zelte Antiochus; ein Thronſeſſel mit Baldachin; das Zelt aus prächtigen Stoffen durch von der Decke herabhängende Ampeln erleuchtet. Wenn die Hinterwand ſich öffnet, Ausſicht über das übrige Lager auf das hoch liegende Jeruſalem, erſt vom Monde beſchienen, der dann von Gewitterwolken verdeckt wird und ſpäter untergeht.

Antiochus, Eleazar, Nikanor (eben eintretend). Ein Hauptmann als Ordonnanz am Eingange.

Nikanor
(beugt die Knie vor dem ſitzenden Antiochus).

Herr, Alles iſt gethan, was Du gebotſt.
Des Marterofens Flamme leuchtet weit,
Ein glüh'nder Warnungsfinger, um den Unſinn
Zu ſchrecken aus des Wahnes altem Trotz.

Antiochus.

Und noch kein Bote von Jeruſalem?
Ein Schritt naht eilend. Iſt's der Bote endlich?
Jeruſalem ergiebt ſich?

Nikanor (der durch den Eingang geſeh'n).

Hoher Herr,

's iſt Gorgias.

Antiochus.

Den erſt ich heimgeſandt?

Was wendet den Vermeſſenen zurück?

Gorgias (eilend herein).

Gorgias (beugt das Knie).

Herr, zürn' der Botſchaft, doch dem Boten nicht.

Antiochus.

Was iſt?

Gorgias.

Du glaubteſt auf dem Wege mich.

Schon war ich's, als auf ſchaumbedecktem Roſſe

Mir Lyſias entgegen kam.

Antiochus.

Den ich

Auf meinem Stuhl hieß ſitzen, bis ich kehrte?

Was treibt ihn treulos weg von ſeiner Pflicht?

Gorgias.

Er war ihr treu; d'rum mußt' er ſie verlaſſen.

Antiochus.

Ha, Aufruhr?

Gorgias.

Eil' und Sorge warf ihn nieder.

Sein Wort an Dich heißt: Unzufriedenheit

Mit dieſem Judenkrieg, durch's Siegerbeiſpiel

Der Juden kühn gemacht, trägt frech den Aufruhr
Durch Deine Lande. Kehr', Herr, um zu steuern.

Antiochus.

Was mehr?

Gorgias.

In Deinen Heeren Meuterei,
D'rum rech'ne nur auf das, so mit Dir ist.
Auf dies auch rechne, Herr, nicht zu gewiß.
Führ' sie zurück, dann bürg' ich ihre Treue,
Doch gegen Juden —

Eleazar.

Die sie erst besiegt?

Gorgias.

Ich habe manches Sieges stählenden
Einfluß geseh'n auf Siegerheere wirken
Und weiß, daß Sieg den Sieg gebiert. Allein
Der bei Ammaus über Waffenlose,
Die selbst dem Schwert die unbewehrte Brust
Entgegenboten, Herr, das war kein Sieg,
Wie er Besiegte schwächt und Sieger stärkt.
Die Krieger überfiel ein Grau'n im Schlachten,
Sie fühlten sich nicht Krieger mehr, nur Mörder.
Die Wuth des Feindes weckt die eigne Wuth
Und scheucht den Sinn der Menschlichkeit von dannen;
Doch kalt zu morden, das ist grauenhaft.
So kam's, daß die Empfindungslosigkeit,
Mit der die Sterbenden den Tod begrüßten,

Indem ſie lächelten und lächelnd ſtarben,
Das Lächeln von der Sieger Wange pflückte
Und bleiche Reu' d'rauf ſä'te und Beſorgniß,
Wie ſonſt man im Geſicht Beſiegter lieſt.
„Mit ſolchem Feind zu kämpfen, den ſolch' furchtbar
Gewalt'ger Gott erfüllt, daß er, was menſchlich
Im Menſchen iſt, den Sinn für Schmerz verzehrt?
Sie lachen unſrer Streiche und wir werden
Die ihren doppelt fühlen, wenn ihr Gott,
Der ſie beſeelt, es will!“ Das und noch Schlimm'res
Sagt ihre Bläſſe und ihr trüber Blick.

Eleazar.

Wenn das erfahr'ne Auge dasmal nicht
Im fremden las, was in ihm ſelbſt nur ſtand.

Antiochus.

Vollende, denn die Wolk' auf Deiner Stirn'
Birgt mehr noch.

Gorgias.

Philipp, dem Dein Vater ſterbend
Auftrug, daß er zum König Dich ernenne,
Braucht dieſen Vorwand treulos, der Regierung
Des Reichs ſich anzumaßen. Kehrſt Du nicht,
So geht er weiter. Thu' es, Herr!

Eleazar.

Eh' daß
Der Juden Unterwerfung Du vollendet?

Gorgias.

Noch mehr; der Sohn von Deines Vaters Bruder,
Demetrius, erhebt den alten Anſpruch
Auf Deinen Thron. Gelandet iſt er ſchon
An Deinem Strand und naht der Hauptſtadt eilend
Und Alles fällt ihm zu, wohin er kommt,
Denn er verſpricht den Frieden mit dem Judah,
Der großen Scheuche von ganz Syrien.
Kehr' eilend —

Eleazar.

Den Triumph des Feind's im Rücken,
Der den Rebellen laut zurufen wird:
Harr't aus wie wir, wie wir dann müßt Ihr ſiegen!

Nikanor.

Herr, zieht Dein Zögern dieſen Aufruhr groß,
Rankt ſich an ſeinem Siegerſtab die Hoffnung
Der Juden neu empor und zwiſchen Feinden
Wirſt Du erdrückt.

Eleazar.

Schickſt Du den Ruf vom Siege
Voran, beſiegſt den Arm Du durch das Ohr.
Ein Tag beendet Alles!

Antiochus (der Gorgias mit dem abgegangenen und wieder eingetretenen Hauptmann reden ſieht).

Iſt's der Bote?

Gorgias.

Die Wache bringt ein Weib. Für Judahs Mutter
Giebt ſie ſich aus, die Dich zu ſprechen ſieht.

Eleazar (für ſich, erſchreckend).

Meine Mutter? jetzt? Weh' mir! Was bringt ſie her?

Antiochus.

Des Judah Mutter? Geh' und heiß' ſie kommen.

(Der Hauptmann ab.)

Und muß ich's tödten, um's zu unterwerfen,
Will ich auf dieſes Volkes Leichnam ſteh'n.

Lea (wird vom Hauptmann hereingeführt, ſie kniet am Eingang des Zeltes nieder; Nikanor führt ſie auf den König zu; ſie wirft ſich ſchweigend vor dem König nieder; während deß)

Eleazar.

Sie iſt's! O welch' ein Anblick, Tiger zähmend!
O Mutter! Mutter! kaum noch halt' ich mich,
Dein heilig Knie in Staub gebeugt zu ſeh'n.
Sturm Gottes, wie Du dieſes Prachtgefäß
Zerſchlugſt, von Menſchenhoheit überfüllt,
Du konnteſt ſeinen Inhalt nicht verſchütten;
Noch predigt jede Scherbe Majeſtät. —
Klag' ich das Schickſal an um meine That?
Still', Eleazar! dort liegt Grau'n und Schwindel.
Was ich gethan, hätt' ich umſonſt gethan.
Verbirg' Dein Mitleid, ſchling's zurück in Dich;
Ihr hälf' es nicht und Dich würd' es verderben.

Antiochus

(nachdem Lea eine Weile vor ihm gelegen).

Wer biſt Du?

Lea.

Herr, ein Weib, verarmt an Allem

Und ſelbſt an Thränen; eine Mutter, Herr,
Die Deine Majeſtät zu ſehen kommt:
Herr, biſt Du Gottes Bild an Macht und Größe,
Sei's auch an Gnade; gieb mir meine Kinder.

Antiochus.

Sind ſie in meiner Hand?

Gorgias
(der mit dem Hauptmann geſprochen).

Drei Brüder, Herr,
Des Judah, von dem Hauſe Simei
Als Zeichen ſeiner Treue Dir gebracht.
Sie harren Deines Spruchs.

Eleazar (für ſich).

Auch meine Brüder?
Aus allen Adern ſtrömt mein Leben fort.

Lea.

Um Deinen Eleazar! gieb ſie mir.
(ſieht um und bleibt auf Eleazar haften, der ſich abwendet.)

Eleazar (für ſich).

Nacht, ſei mitleidig! birg' mich ihren Augen!

Lea.

O meiner Seele Kind, noch ungeboren
Begnadigt ſchon mit göttlicher Verheißung,
Mußt Du nun ſo der Mutter Auge flieh'n?
Und weh' mir! durch der Mutter eigne Schuld?
Herr, ſieh' ihn an; wie angenagt vom Wurm
Die ſüße Blüthe welkt; gieb mir auch ihn;

Wenn Du ihn liebſt und, Herr, ich weiß, Du liebſt ihn,
Willſt Du nicht ſeinen Tod und giebſt ihn mir.
Neig' Deinen Scepter, Herr, und ſieh', wie ſchön
Sich Majeſtät in Dankesthränen ſpiegelt.

Eleazar (für ſich).

Halt', Eleazar, Dich! Du darfſt nicht reden!

Antiochus.

Du flehſt um Deiner Kinder Leben?

Lea.

Um
Ihr nacktes Leben.

Antiochus.

Tod und Leben liegt
In ihrer eignen Wahl.

Lea (erſchreckend).

Wie meinſt Du das?

Antiochus.

Bekehrung heißt ihr Leben, Weig'rung Tod.

Lea.

Das wollteſt Du? Herr! Herr! was ſprichſt Du da?

Antiochus.

So will es das Geſetz Antiochus.

Lea.

Nein, Herr! ſprich: das Geſetz, das ich gemacht,
Kann ich vernichten.

Antiochus.

Bald, das ſchwör' ich Dir,

Soll es Euch heil'ger sein als das von Moses.
(zu Nikanor)
Führ' sie zum Marterofen; thu' mit ihnen,
Wie das Gesetz gebeut.

Nikanor.

So thu' ich, Herr. (will gehn.)

Lea (hält ihn).

Nein, bleibe noch!
(wirft sich wieder nieder vor Antiochus.)
Herr, höre mich; laß mich
Nur erst der Schreckensworte Sinn versteh'n.
Ihr ungeahnter Klang hat mich erschreckt.
Sieh', meine Sinne schwindeln von dem Schlag.
Abfallen oder sterben? — (zu Nikanor) Bleib' noch! —
Sterben?
Du kalter Laut, Du lügst Gleichgültigkeit.
Wer hört die Angst der Kreatur Dir an,
Alles zu lassen, was das Auge sieht,
Das Auge selbst? Und selber was wir hassen
Wird lieb uns, wenn's es lassen gilt. Wie klein
Der Sprung und doch liegt eine Welt von Sträuben,
Anklammern angstvoll zwischen seinen Ufern.
(Sie hält Nikanor wieder auf, der gehn will.)
O Alles! Alles! Nur nicht Tod! nicht Tod!
Und doch — Herr, bleib' noch. Kann ich sie erst seh'n?
Wie sind sie? Lassen sie von ihrem Gott?

Nikanor.

Sie ſind voll Trotz.

Antiochus.

Voll Trotz? Ich will ihn brechen.

(Er winkt, Nikanor will gehn, Lea hält ihn wieder.)

Lea.

Sie ſind voll Trotz? O freilich! Strenge wirkt
Nur Trotz. Mit Droh'n verlangten's fremde Männer,
Da bäumt ſich in dem Kinde ſchon der Mann;
Doch wenn die Mutter fleht, da wird der Mann
Zum Kind und läßt ſich lenken. Herr, vergönne
Die Frage mir: Darf ich die Kinder ſprechen?

Antiochus.

Wenn Du zu ihrem Heile reden willſt —

Lea.

Wie ſonſt? Wie anders ſoll die Mutter reden?
Darf ich allein ſie ſprechen?

Antiochus.

Laß Dir gnügen —

Lea.

Wie Du willſt, Herr; ich meinte nur, ſprech' ich
Vor Deinem Angeſicht, ſie würden glauben,
Ich rede Deine Rede. Sei's darum.

(Antiochus winkt; der Hauptmann bringt **Johannes, Joarim** und **Benjamin.**)

Eleazar (für ſich).

Antiocha, ſchütz' Du mich, ſüßes Bild!

Benjamin
(Lea erblickend und auf ſie zulaufend).

Die Mutter! Joarim, da iſt die Mutter!

Joarim.

O Mutter! Mutter!

Johannes (umfaßt ihre Knie).

Herrin!

Lea (Alle umarmend).

Kinder! Kinder!

Antiochus.

Zur Sache.

Lea.

Ja, mein Herr; ſo thu' ich ſchon.
Dorthin ſeh't. Jener Mann dort iſt der König;
Er will Euch leben laſſen, wenn Ihr Euch
Von Euerm Gott zu ſeinen Göttern wendet —

Benjamin.

Wir haben ihm ja nichts zu Leid' gethan;
Weshalb ſollt' er uns tödten?

Lea.

Doch; er wird's.

Joarim.

So laß' ihn, Mutter. Er iſt nur ein Menſch
Wie Du und ich und meine Brüder ſind.
Wir wollen Gott gehorchen, nicht den Menſchen.

Lea.

Mein Heldenkind! — Vergieb mir, Herr; es iſt

Ja ſo natürlich, daß die Mutter freut,
Wenn ihr die Kinder nachgeartet ſind.
Von ihrer Mutter haben ſie den Trotz.
Kommt her, Du böſer Joarim, und Du,
Mein Benjamin und mein Johannes; legt
Die Hände mir auf's Haupt, ſchwört mir, zu thun,
Was ich Euch ſagen werde.

Joarim.

Doch nichts wider

Den Herrn!

Lea.

Ich ſchwör' Euch zu für Euern Schwur,
Zu Euer'm Heil nur forder' ich dieſen Schwur.

Benjamin, Joarim, Johannes
(die Hände auf Lea's Haupt).

Wir ſchwören, Mutter!

Johannes.

Und nun ſprich!

Eleazar
(bemüht ſich, daß er ihnen nicht laut zuruft:)

Schwört nicht!

Antiochus.

Zeigt ihr den Marterofen, eh' ſie ſpricht.

(Die hintere Zeltwand fällt; Ausſicht auf das Lager, über dem hinten Jeruſalem mit dem Tempel, vom Monde erleuchtet; der Himmel übrigens bewölkt; von der Seite fällt ein Feuerſchein auf die Bühne; Wetterleuchten.)

Lea
(vor dem Feuerſchein entſetzt zurückwankend).

Gott Iſraels! (kniend) Herr, ſei ein Menſch! Du hatteſt

Eine Mutter und Du weinteſt, wie ſie ſtarb,
Gewiß! Du weinteſt. Herr, Du ſelbſt haſt Kinder
Und liebſt ſie, Herr; gewiß! Du liebſt ſie, Herr!
Gehorch' ich Dir, gehorch' ich nicht, ich muß,
Ich ſelbſt, die Mutter ihre Kinder tödten.
O, denke Deiner Mutter, Deiner Kinder
Und ſprich: es iſt genug; lebt Euer'm Gott!

Antiochus.

Nun komm' zum Ende.

Lea.

Ja, zum Ende komm' ich,
Zu meinem Ende. — Nur ſo lange, Herr,
Laß' mir den Athem, bis ich ſie gerettet
Nicht vor des Königs, nur vor Deinem Zorn.
Mein Fluch auf den, der brechen wird den Schwur!
Nun hört, was Ihr geſchworen: Bleibt getreu
Dem Gott der Väter; er allein iſt Gott.
Und Du nun, Herr, nicht mehr um Gnade fleh' ich;
Sei nur gerecht. Sie können nun nicht anders;
Nur mich laß' ſterben; ich allein bin ſchuldig.

Antiochus.

Nur Du ſollſt leben! Meinen Schwur an Deinen!
So fremd ſei mir Barmherzigkeit, als Dir
Die Mutterliebe iſt. — Führt ſie zur Marter,
Den Aelteſten zuerſt, zuletzt den Jüngſten.

(Von hier an ferner, allmälig näher kommender Donner.)

Lea.

Du biſt ein Henker, kennſt das Mutterherz;
Ein feiger Henker, der ſich ſchmähen läßt!
Wärſt Du ein Mann, ich lebte ſchon nicht mehr
Um Dich zu ſchmäh'n.

(*Antiochus winkt Nikanor; dieſer will die Kinder abführen.*)

Lea
(*hält Nikanor auf, ununterbrochen ſprechend*).

Was raſ' ich, Herr? Hör' nicht,
Was Wahnſinn aus mir redet. Bei dem Gott
Des Himmels und der Erde! ſei ein Menſch!
Nur diesmal ſei ein Menſch!

Antiochus.

Was flehſt Du mich?
Ihr Tod und Leben ſteht in Deiner Hand.
Du hört'ſt, ich ſchwur. (*wendet ſich, zu gehen*).

Lea (*kleine Pauſe des Kampfes*).

So ſchwurſt Du Dein Gericht! —
Denn dieſe wird der Herr, ihr Gott, erwecken,
Wenn Du ein Schatten biſt im Totenreich.
Thor, der Du meinſt, die Kinder zu verderben,
Und biſt das Werkzeug nur, ſie zu erhöh'n,
Denn über ihrer Marter wird der Herr
Von ſeinem Volke wenden ſeinen Zorn.
So lang' ein Odem weht, wird er ſie preiſen,
Doch Du wirſt ewiglich verworfen ſein!

Eleazar (für ſich).

Sie reißt mich fort ſo wie auf Adlerſchwingen.

(da Antiochus wieder winkt, ſtürzt er vor ihm auf die Knie; Nikanor bleibt noch erwartend.)

Herr, laß' ſie leben! Herr, laß' ſie! um mich,
Herr, laß' ſie leben, ihrem Gotte leben.
Herr, ſieh': ich bin ihr Bruder; ſieh', ihr Volk
Iſt mein Volk, ſieh', ihr Gott mein Gott; ich muß
Ihr Schickſal theilen, welches auch es ſei.

Antiochus.

Wirfſt Du zu früh die Larve hin, Verräther?

Eleazar (auffchreiend).

Verräther? ich, der Alles Dir geopfert,
Volk, Vater, Mutter, Brüder, Gott und mich?

Antiochus.

Dem ſollt' ich trauen, der ſein Volk verrieth?

Eleazar (auflachend).

Das Herz geriſſen aus der Bruſt und Dir
Geopfert und nun weggeworfen wie
Ein todtes Werkzeug, das man nicht mehr braucht!
Du biſt gerecht, furchtbarer Gott, Du ſtrafſt
Verräther durch Verräther. Zitt're d'rum,
Tyrann, auch Dein Verrath wird ſich beſtrafen.
Vor Deinem Diener zitt're, der Dir treu iſt,
Und zwing' durch Mißtrau'n ſelbſt ihn zum Verrath!

Antiochus.

Aus meinen Augen!

Eleazar.

Strafſt Du ſo, Tyrann?
Aus Deinem Aug'? das heißt aus Nacht und Tod
In's Leben, in das Licht und in die Freiheit!
(wirft ſich den Seinen in die Arme.)
Ich hab' Euch wieder!

Lea.

Zweimal mir Gebor'ner,
Doppelt mein Kind!

Eleazar.

Ich hab' Euch wieder, Mutter,
Euch Brüder! Aus des dunkeln Thales Irrweg
Gerettet ſteh' ich an des Vaters Thür'.
Sieh', wie ſich Dir des Herrn Geſicht erfüllt;
Wir Alle tragen Kronen jetzt, ſind Fürſten
Des Duldens, Du der Schmerzen Königin. —
Daß der Tyrann nicht meine, ſeine Ohnmacht
Füll' uns mit Bangen! — Judah grüß' mir noch.
Sag' ihm: ein Königreich warf Eleazar
Von ſich — und ſag' ihm, daß ich ihn geliebt
Wie — Nun leb' wohl! Sieh' her, Tyrann, der Du
Dich Sieger meinſt, ſieh' her: wir ſind die Sieger.
Wir höhnen Deiner Qual und Deiner Götter,
Denn mit uns iſt der ewig einz'ge Gott.
(Er umſchlingt Johannes und Joarim und eilt mit ihnen ab, indem er anſtimmt und die Beiden einſtimmen:)

Wen Er behütet, der kann lachen,
Denn wer iſt herrlich ſo wie Er?
Der Herr iſt mächtig in den Schwachen,
Schickt ſeinen Sieg vor ihnen her.
Hallelujah!

(Nikanor und Gorgias folgen. Die folgenden Reden begleitet der Pſalm, bald ſchwächer bald ſtärker melodramatiſch; Donner immer ſtärker und in kürzeren Zwiſchenräumen. Der Sturm reißt am Zelte und verlöſcht eine Ampel nach der andern; das Mondlicht immer düſterer unter den Gewitterwolken.)

Lea (unwillkührlich nach).

So laßt die Mutter Ihr! ohn' Eine Thräne,
Ohn' Einen Kuß, eh' noch das Mutterherz —
Weh' mir! Was thu' ich? Falſche Thränen, fort!
Wollt Ihr dem Henker feile Helfer ſein?
Wenn jetzt Du weinſt, haſt Du ſie nie geliebt.
Zu ſtählen gilt es jetzt, nicht zu erweichen! —
Geht hin, zu kämpfen, wie ein Löwe kämpft,
Geht hin, zu ſterben ſo, wie Lämmer ſterben.
Hörſt Du, mein Kind? (nach dem Himmel zeigend).

Benjamin.

Jehovah's Stimme donnert;
In Wolken donnert hoch der große Gott.

Lea.

Er iſt Euch nah'; der Herr ſieht, wie Ihr leidet,
In ſeines Athems Sturm iſt er Euch nah'.
In ſeinem Donner redet er zu Euch,
Daß über Euerm Haupt er wenden will

Den Zorn von ſeinem Volk. Er will Euch rächen
Und Euch erwecken wieder von dem Tod.
Vergebens birgſt Du unter Deinem Lächeln
Der Seele Angſt, die Deine Bläſſe plaudert;
Wo willſt Du hinflieh'n? wo, Tyrann, wenn er
Herniederfährt im Sturm, um Dich zu richten?

(der Sturm verlöſcht zwei Ampeln.)

So wie er Deine Lampen jetzt verlöſcht,
So wird er Dich verlöſchen! — Benjamin,
Hörſt Du Schaddai's Ruf?

Benjamin.

Haſt keinen Henker,
Tyrann, Du mehr für Benjamin?

Antiochus.

Welch' Weib!
Und welch' ein Kind! — Im Schein der letzten Ampel
Steht er ſo wie mein Perſeus vor mir da.
Soll's heißen: ſeine Heere ſchlug Ein Mann,
Ihn ſelbſt ein ſterbend Weib mit ihrem Knaben?
Schenk' ſeinen Schwur ihm, Weib; gehorch' und rett' ihn.

(eine einzige Lampe flackert noch; der Mond iſt unter.)

Lea.

Rette Dich ſelbſt.

Antiochus.

Und er ſoll groß —

Lea.

Er iſt

Größer als Du.

Antiochus.

Gieb ihn dem Leben.

Lea.

Leben

Wird er, wenn Dich des Todes Nacht umfängt.

Antiochus.

Auf Deiner Seele laſt' er denn. Sprich ſelber
Sein Urtheil ihm.

Lea.

Er ſterbe. Nehmt ihn hin.

(ſie hält ihn, bei ihm knieend, unwillkührlich feſt.)

Geh'! — Seid barmherzig! nehmt ihn mir!

(matt, indem ſie ihn mit Gewalt fortſtößt.)

Geh'! Geh'!

Benjamin (geht, die Hände erhoben, in den Geſang einſtimmend ab).

Lea (kniet; ſie ſtemmt mit Anſtrengung ſich auf eine Hand, um nicht zu ſinken; ohne zu hören, was geſprochen wird, ſieht ſie Benjamin ſtarr und athemlos nach).

Gorgias (kommt eilend zurück).

Antiochus.

Gehorchen ſie?

Gorgias.

Für ſolche Menſchen, Herr,
Giebt's keine Marter. Sieh' und hör' ſie ſelbſt.
Ein ſolch' Verachten aller Qual ſah ich
An keinem Weſen noch.

Nikanor (eilend herein).

Nikanor.

Herr, laß es enden!
Die Krieger ſteh'n entſetzt. Von Bruſt zu Bruſt,
Von Zelt zu Zelt ſchleicht die Entmuthigung.
Die Meuterei hebt ſchon ihr Schlangenhaupt.
Die Schaar, die die Gefang'nen ſoll bewachen,
Befreit ſie ſelber. Aus der Brüder Qual
Weiſſagen ſie das Ende Syriens.
Die Simeiten, die ſie Dir gebracht,
Zerriſſen ſie im Zorn; ich konnt's nicht hindern.
„Fort," hört' ich Einen rufen, „eh' das Weib,
Das rieſige, den Himmel niederbetet,
Uns zu erdrücken!" And're ſchwuren d'rauf,
Judahs Poſaunen klängen durch die Donner.
Herr, laß das Schauſpiel enden.

Antiochus (nach kleiner Pauſe).

Macht ein Ende.

(der Hauptmann ab)

Zum Aufbruch blaſ't. Zurück nach Syrien.

(Noch ein aufjubelndes Halleluja, dann ſchweigt der Pſalm plötzlich.)

Lea (zuſammenbrechend).

Gelobt ſei Gott, der Herr! es iſt vollbracht.
Nun — end' — Dein Werk an mir — ſonſt — trügt,
Dir untreu,
Dein — Scherge Tod — Dich um — die Marterluſt.

(Die letzte Ampel verlöſcht. Von allen Seiten Poſaunen in den Donner.)

Antiochus.

Poſaunen? Sind's die unſern?

(erſtes Frühroth; das Gewitter verzieht ſich.)

Judahs Gefolge (erſt noch in der Scene.)

Judahs Geſolge.

Schwert des Herrn

Und Judah!

Geſchrei im Lager.

Ein Ueberfall! Ein Ueberfall!

(Von der einen Seite kommt **Judah** mit **Gefolge**, von der andern **Syrier**, alle mit bloſen Schwertern.)

Judah.

Birg', Syrierkönig, Dich im Kern der Erde,
Der Judah gräbt ſich nach! — Du biſt's; ſonſt lügt
Dein ſtolzes Angeſicht. Steh' meinem Schwert!

Nikanor.

Den König ſchützt!

(Die Syrier ſchaaren ſich um Antiochus; ſie ſteh'n bis in die Couliſſen hinein, ſo daß man an ihrer Menge gegen Judahs Häuflein glauben kann.)

Antiochus.

Halt' ein! Biſt Judah Du,
Scheuch' an die Seit' zurück der Deinen Schwerter
Und hör' mich reden. Nicht aus Furcht — ſieh' her,
Unüberſehbar folgen meine Treuen.
Ihr ſeid vom Hunger abgezehrt, die Meinen
Sind ſtark; was irgend Sieg verſpricht, das ſteht
Auf meiner Seite.

Judah.

Wer den Sieg verſpricht,
Iſt unſer Gott, der Herr, der uns beſeelt.
Biſt Deines Schwert's Du ſo gewiß, was ziehſt Du
Die Zunge? Zieh' Dein Schwert!

Antiochus.

Wollt' ich's bekränzt
Vom Siege ſeh'n, ſo zög' ich's; doch den Frieden
Zu zeichen gnügt die unbewehrte Hand.
Ich will Euch nicht vertilgen. Lebt fortan
Und ſterbet Euerm Gott; bei meinen Göttern
Und Euerm Gott ſchwör' ich's.

Judah.

Gieb mir die Mutter,
Die Brüder, die Gefang'nen meines Volkes
Und zieh' in Frieden.

Antiochus.

Deine Brüder kann
Kein Gott Dir wiedergeben.

Judah (wüthend, will auf ihn ein).

Kindermörder!

(Die Seinen folgen, die Syrier ſetzen ſich zur Wehr, da erhebt ſich Lea zwiſchen Beiden mit dem Aufwand der letzten Kraft.)

Lea.

Zurück, Sohn Mattathias! laß ihn zieh'n.
Im Namen deß, der war und iſt und ſein wird!
Er ſpricht durch mich: Zieh', Syrier, hin in Frieden.

(die Syrier zieh'n ab; Lea hält Judah zurück.)

Und Du — ſetz' nicht der Brüder Sieg auf's Spiel,
Den ſterbend ſie erſiegten. — Hier hat Gott
Geweilt; — bet' an.

(ſie ſinkt, Judah hält ſie.)

Judah.

Wie wird Dir?

Lea (immer ſchwächer).

Meine Leiche
Und Deiner Brüder bring' zu Mattathias
In unſer Erbbegräbniß nach Modin.
Dann nach Jeruſalem und reinige
Sein Haus vom Heidengreu'l und weih's ihm neu.
Noch nach Jahrtauſenden wird unſer Volk
Das Feſt von Judahs Tempelweihe feiern. —
Wie Moſen das gelobte Land, ſo zeigſt
Du meinem letzten Blick die Herrlichkeit,
Die neue Deines Volks und ſo — wie Moſeh —
Sterb' ich — Dich — preiſend —

(ſie ſtirbt; Judah läßt ſie nieder und knie't bei ihr.)

Jonathan, Simon, jüdiſche Krieger, Prieſter und Volk.

(Sonnenaufgang; der Himmel iſt rein; ein ferner Donner verhallt leiſe bis zum Ende des Stückes.)

Krieger, Prieſter, Volk.

Fort iſt der Tyrann!
Judah ſei König! Judah ſei's, der Retter!

Judah (halb für ſich).

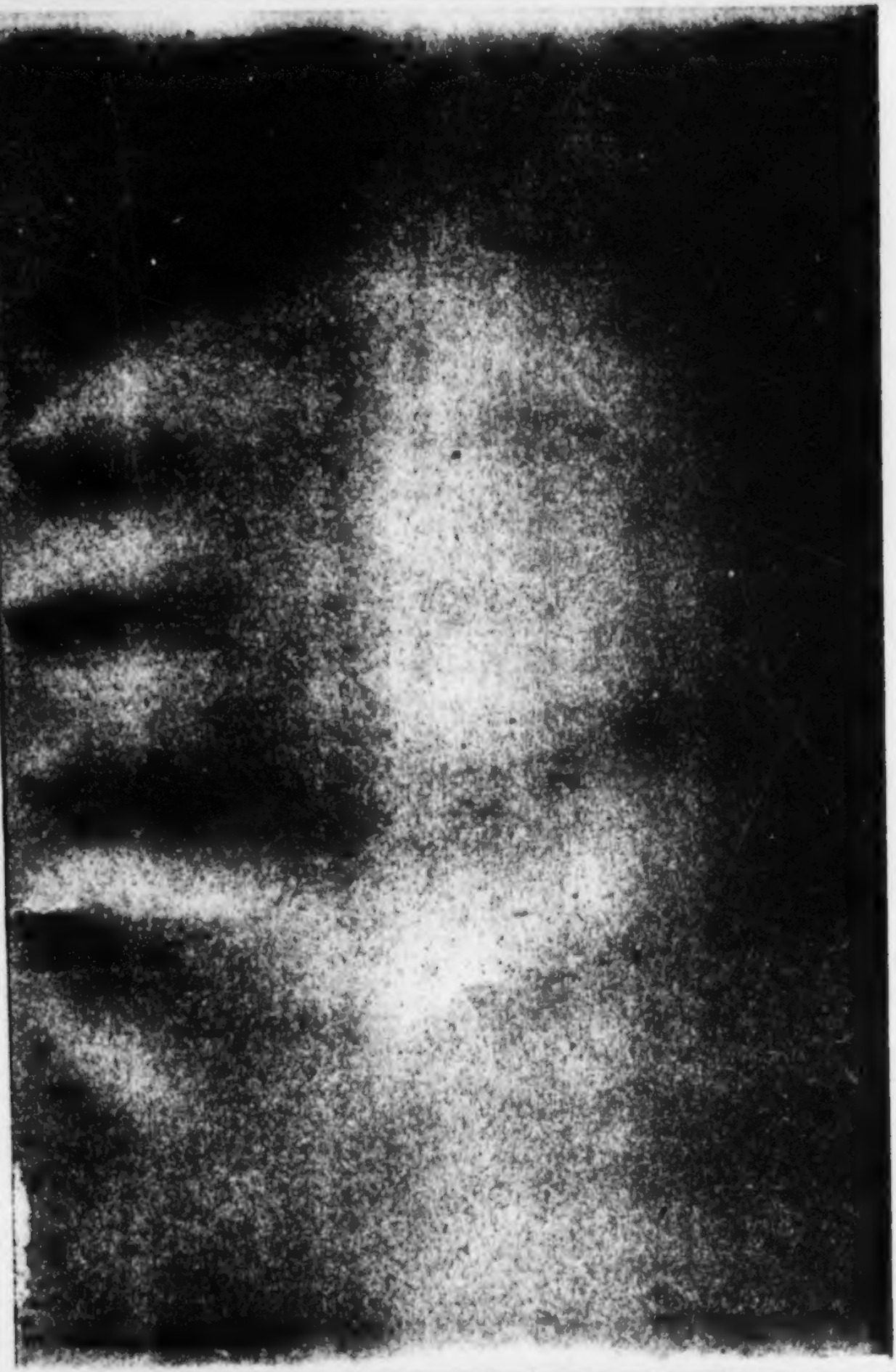
Er braucht den Starken nicht; Er haucht die Schwäche
Mit ſeinem Odem an und ſie wird Sieger;

Es überhebe Keiner sich vor Gott. —
Nehmt auf den todten Leib.
(es geschieht, er hebt auf.)
Sein Priester will
Ich sein, doch König ist allein der Herr.
(er erhebt den Speer; indem man sich zum Abzug ordnet, einige Posaunenaccorde; der Vorhang fällt schnell.)

Ende des Stückes.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.



Thüringer Naturen.

Charakter- und Sittenbilder in Erzählungen

von

Otto Ludwig
aus Eisfeld.

I. Band.

Frankfurt a. M.
Verlag von Meidinger Sohn und Comp.
1857.

Die

Heiterethei und ihr Widerſpiel.

Zwei Erzählungen

von

Otto Ludwig.

I. Theil.

Frankfurt a. M.

Verlag von Meidinger Sohn und Comp.

1857.

Druck von G. W. Vogt in Darmstadt.

Die Heiterethei.

Geschrieben im Jahr 1854.

„Auch zum Gründer Markt, Dorle?"

„„Noch e' Bißle weiter; bis zum Zainhammer. Und sagt, Frau Dotin, ob ihr was hin zu bestellen habt. Vielleicht wieder was an den Herrn Factor? Und dann gebt's schnell. Dort wird man auch immer länger aufgehalten, als nöthig wär'. Und zu spät in die Nacht mag ich nicht.""

„Was das für ein Hastigthun ist!" sagte die Wirthin, vor deren Thür dieses Gespräch Statt fand. „Man sollt' meinen, die Mädle von jetzt, das wären erst Mädle. Na, ich bin auch eins gewest, und nicht das langsamst'; aber Zeit zum Athemholen hab' ich mir alleweil noch gegönnt."

„„Ihr seid auch ein Mädle gewest?"" fragte Dorle wie von Verwunderung überwältigt; denn die Wirthin war eine jener Gestalten, die man sich nicht jung denken kann. Die umherstehenden Männer brachen in ein

Gelächter aus. Das Mädchen erschien in seiner treuherzigen Verwunderung noch frischer als sonst. Was für gottlose braune Augen sie im Kopfe hat! dachte der Schneider, und ohne Umstände hätte er ihr einen Kuß gegeben, wenn er gewußt, wie das anfangen. Er hatte schon während des ganzen Gesprächs darüber nachgesonnen, allein vergebens. Das Mädchen war hoch aufgeschossen, eines ganzen Kopfes länger, als der kleine Mann. Selbst auf den Zehen stehend, hätte er nicht über das Grübchen unter ihrem Halse hinauf gereicht. Und ihren Kopf zu sich herabziehen zu können, hätte er viel stärker sein müssen oder sie viel schwächer.

Des Mädchens Augen lachten jetzt so ehrlich, wie vorhin schalkhaft, als es sagte: „Nichts für ungut, Frau Dotin. Hab's nicht schlimm gemeint. Ihr müßt denken, heut ist der Gründer Markt; da wird aus manchem ehrlicher Leute Kind ein Spitzbub'."

„„Du bist ein Spitzbub' das ganze Jahr,"" sagte die Wirthin. „„Kann sein, daß was da ist für den Herrn Factor."" Und sie hinkte durch Einfahrt und Hof in ihr Wirthshaus hinein.

Des Schneiders Augen ließen den blonden Zopf und die vollen Lippen des Mädchens los und senkten sich auf ihren Schiebkarren herab und, verwundert über die Tüchtigkeit des Zuhrwerks und des Strickes darauf, fragte er: „Aber was willst du dir nur holen damit?"

„Einen Mann," lachte der Schmied.

„„Einen Schmied,““ entgegnete das Mädchen ernsthaft. „„Die muß man mit Stricken binden, wenn sie vom Markt heim nicht in jedem Wirthshaus einkehren sollen.““

„Die Schneider nicht?“ fragte der Schneider fast neidisch.

„„Auch,““ sagte das Mädchen: „„nicht wegen der Wirthshäuser, nur, daß sie der Wind nicht vom Schiebkarren bläs't.““

„„Du mußt den Holter-Fritz frei'n,“ hustete der Weber. „Wenn ihr einen Jungen kriegt, der jagt den Kirchthurm von der Kirch' und zur Stadt hinaus.“

„„Das käm' zu spät,““ sagte das Mädchen ruhig. „„Bis dahin habt ihr ihn hinausgehustet.““

„Wo stellt ihr ein auf dem Markt, Annedorle?“ fragte der Schmied. „Heimwärts führen wir uns.“

„„Ihr werdet wohl einen brauchen, der euch führt,““ sagte das Mädchen; „„ich nicht.““

Die Wirthin kam mit einem Paketchen heraus, das schnell auf dem Schiebkarren seinen Platz fand. Die Männer hießen das Mädchen warten; sie würden gleich mitgehen. Gute Unterhaltung sei halber Weg.

„Das glaub' ich,“ sagte das Mädchen, „und drum geh' ich allein. Wenn ich wieder etwas an euch mitkriege dort, Frau Tonn, komm' ich auf dem Rückwege herein. Und es soll mir nicht drauf ankommen, so

kriegt ihr einen gebackenen Mann von mir zum Markt. Gott zum Gruß, Frau Dotin."

Die letzten Worte kamen schon aus einiger Entfernung. Das Mädchen war schneller und leichter auf den Füßen, als man der großen Gestalt zugetraut hätte. Unwillkührlich sahen ihr Alle nach.

„Immer heiter", bußete fast ärgerlich der Weber hinter ihr drein.

„„Dafür heißt sie auch die Heiterethei,"" lachte die Wirthin.

Der Schneider sann über etwas, dann sagte er: „Man sollt' doch Keinen eher taufen, als bis man ihm einen Namen geben könnt', der auf ihn paßt'. Da würd's nicht vorkommen, daß ein Spaßvogel Ernst und ein Saufaus Nüchtern hieß', und man wüßt' gleich, wenn man nur den Namen hört', wie der Mann beschaffen ist. Heiterethei! Guckt! Der Name tanzt ordentlich, wie das Mädle selber."

„„Da sorgt ja,"" sagte der Schmied, „„daß ihr einmal eure Mädle, wenn ihr welche habt, auf die Art taufen laßt. Wenn sie sonst Niemand aufzieht, können sie mit ihrem Namen tanzen. Aber wer was Apart's an sich hat, dem braucht's nicht leid zu sein darum, den taufen die Leut' ohnehin noch einmal.""

Auf des Schneiders Gesicht hatte man lesen können, daß die Rede des Schmieds auf ihn gemünzt war,

wenn es auch das Lachen der Uebrigen nicht verrathen hätte.

Er seufzte nämlich trotz seiner dreißig Jahre noch unter der Tyrannei einer baumlangen Stiefmutter. Sie nannte ihn nicht anders, als den „Jung". Natürlich hieß er von Stund' an, wo dies bekannt wurde, im ganzen Städtchen so. Man erzählte sich, sie behandle ihn durchaus jenem Ausdrucke entsprechend. Und mehr als Einer wollte gesehen haben, wie die starke Frau ihn über einen Stuhl gelegt, ihm die Höslein mit der Linken straff gezogen, während ihre Rechte die Festigkeit eines spanischen Rohres an dem Theil gemessen, auf dessen Ausdauer bei der Schneiderei so viel ankommt. Aber was will nicht der und jener Spottvogel gesehen haben, den ein Verhältniß der Art zum Weiterausmalen einlud! Freilich, wenn der Schneider zuweilen wie ein Pfeil aus der Hausthür herausschoß und dann hineindrohte: „Respect muß im Hause sein!" dachten die Vorübergehenden dazu: „Aber jetzt steht er vor der Thür."

Der Schneider achselzuckte ein stummes: „Man kennt den Morzenschmied, was für ein Schabernacker der ist, so duchtig er thut."

Die Wirthin aber erinnerte der fliegende Saum des rothflanellenen Unterrocks, der eben um die Straßenecke verschwand, wieder an die Heiterethei. „Aber sie konnte," sagte sie, „eben so gut die Bravethei heißen,

als die Heiterethei. Denn: kein braver Mädle im ganzen Städtle, wie der blinde Orgelmann singt; wennschon ein Bißle wunderlich dabei. Wie ihre ältere Schwester Mutter geworden ist von dem dicken Semmelbeck in der Stadt, wo sie gedient hat, da hat die Heiterethei sie fortgeholt und hat ihr einen anderen Dienst verschafft, ich weiß nicht, wo, aber weit von hier. Wenn du fünf Jahre dich ordentlich gehalten hast, hat sie zu ihr gesagt, dann will ich wieder deine Schwester und soll das Liesle dein Kind wieder sein. So lang aber kommst du mir nicht wieder ins Häusle, daß du's weißt. Das Kind aber hat sie behalten, und nicht viel Mütter sind so brav gegen ihr eigen Kind, wie die Heiterethei gegen das Liesle ist."

„Ja, und die Hochmuthei dazu," hustete der Weber. „„Wo sie die Mannsleut' verspotten kann mit Wort oder That, da ist sie gewiß bei der Hand. Aber sie wird wohl schon einmal schlecht anfliegen, und ich wär' nicht der Einzig', der's ihr gönnt.""

Ein Blick der Zustimmung, in dem die übrigen Männer sich nickend begegneten, zeigte, daß der Weber wahr gesprochen.

Unterdeß waren sie mit Bezahlen, frisch Tabak stopfen und Anbrennen fertig geworden und machten sich auf den Weg. Man hatte noch zwei gute Stunden zu dem Marktflecken. Der Letzte rief der Wirthin,

welche die leergetrunkenen Gläser am Brunnen schwenkte, zurückstehend noch zu: „Prächtig Wetter heut!“

Die Wirthin sah sich um, und auf dem feinen Dufte haftend, der hinter den Bergen ringsum am Himmel heraufzog, sagte sie: „Dauert nicht bis zur Nacht. Es müßt' heut nicht Gründer Markt sein.“

Die Wirthin weiß es, und, sie nicht allein, alle Welt weiß es, wie 's mit dem Wetter ist zum Gründer Markt. Und wenn er beginnt so blau und golden, wie es der Farbenkasten des Frühlings nur hergeben will, wie ein Tag vor sechzig Jahren; denn damals war Alles besser, selbst das Wetter; frage nur die Reicker Wirthin, wer's nicht glauben will. Kaum ist's Mittag, da steigt's von allen Seiten auf; da hebt's und drängt's, bis es einen neuen Himmel gewölbt hat unter dem alten. Das wär' schon gut, wenn es nur aufzuhören verstände zur rechten Zeit. Aber immer noch steigt's und drängt's. Da wird ein Hin- und Herwogen, dunkler und immer noch dunkler, ein Zusammen- und Uebereinanderschieben, daß endlich die Funken davonstieben und das ganze Wolkengewölbe unter seiner eigenen Last zusammenbricht mit Donnerkrachen, und die Wolkentrümmer an einander in ungezählte Tropfentrümmerchen zersplittern über Buden, Platz, Käufer und Verkäufer.

Wehe dem, der da noch unter diesen letzteren ist: in dem wilden Durcheinander von Stöcken, Köpfen, Hüten, Mützen, das der gleichzeitige Druck nach allen Richtungen, nach deren Enden rettende Thüren sich öffnen, in eine kreisende Bewegung bringt. Zugleich mit der ganzen Masse um ihre und noch einmal besonders um seine eigene Achse gewirbelt, weiß er bald nicht mehr, was sich dreht, er oder die Häuser und Buden um ihn herum. Bald erscheint die rettende Thür, bald verschwindet sie, ohne daß sie ihm näher gekommen ist. Die Hutkrempe, von Regen und Mitleid erweicht, senkt sich allmählig und verhüllt dem Auge des Dulders liebevoll wenigstens den Anblick seines Schicksals, bis eine Fluth ihn plötzlich davon führt, er weiß nicht, wohin, und eine Thür ihn einschlingt, die er nie zu passiren gemeint hat. So ist's im Marktflecken selbst: die Straße nach dem Städtchen bietet bei allem Aehnlichen doch ein ganz verschiedenes Bild.

Wer bereits auf dem Heimwege ist, hat die Schritte schon eine gute Weile her länger und schneller gemacht; nun wird ein Rennen aus dem Eilen. Wer so vorsichtig war, einen Regenschirm mitzutragen, dem lohnt sich die Mühe der Arme nun an den Füßen. Wie ein Beet voll lebendiger Pilze, rother, blauer, grauer, schwarzer, kommt die Straße den verwunderten Raben vor oben auf den Pappeln über dem Graben. Der Regenschirm ist der Mann des Tages. Was keiner

ist, müht sich einer zu werden. Unterrock, Bündel, eben gekaufte Wasserkannen, Töpfe, Tiegel, Alles vergißt im Drange der Noth seine eigentliche Bestimmung. Da huschen Weiber und Mädchen, mit der Schürze bedeckt, die ausgezogenen Strümpfe und Schuhe in den Händen, die Straße hin, und neben jeder huscht ein Mittelding von Schatten und Spiegelbild über die Pfützen und den nassen Glanz der Straße mit. Hier kommt einer zu Pferde und schnaubt und stampft und spritzt vorbei, daß die Weiber aufschreien und die Männer fluchen. Hier ein Wagen, aber er ist schon voll, und schon ist er vorüber. Die Geborgenen oben lachen schon in der Ferne und die in ihrer Hoffnung Getäuschten unten senden Verwünschungen nach, die der Wind zu Ohren trägt, für die sie nicht erdacht sind — wenn das ewig gleiche Plätschern des Regens sie nicht vorher überplätschert. Aber stehen bleibt Niemand; es müßte denn ein Angetrunkener sein, der im seligen Vergessen aller Noth mitten auf der Straße sich zur Ruhe legen will. Doch auch er wird vom lachenden Manns- oder zornig weinenden Weibervolke mit fortgeschleppt, halb getragen, halb geschleift, wie es gehen will. Aber es geht; denn es muß gehen.

Und so geschicht's am Tage des Gründer Marktes, seit der Gründer Markt im Kalender steht.

Wer's noch genauer wissen will, höre nur der Reicker Wirthin zu, die's eben ihren Gästen erzählt.

Und er wird, besonders in Anbetracht der Länge dieser Erzählung, so froh sein, im Trockenen zu sitzen, als nur immer unsere Bekannten von vornhin sein können, der Schmied, der Schneider und der Weber aus dem Städtchen.

Nicht, daß ihr Zustand an sich beneidenswerth zu nennen wäre! Es ist vielmehr ein wahrer Härings-Zustand. Man denke sich hundert Menschen in eine enge Dorfwirthsstube zusammengepreßt, die Scheitel in die schweren Gewitterwolken aus Lampen- und Tabaksrauch und dem Angstschweiß nasser Kleidungsstücke getaucht! Die Verlegenheit, welche von den zahllosen da unter den Tischen herum und unter einander liegenden Beinen man an sich ziehen müßte, wenn es gälte, dem völligen Ersticken zu entfliehen, ohne an einem Mitdulder zum Diebe zu werden. Denn die Lampen hier und dort vermögen in ihrer Hülflosigkeit eben nur so viele Helle auszuströmen, als nöthig, um den Leuten zu zeigen, wie dunkel es ist.

Aber eine Noth kann zur Wohlthat werden, wenn sie von größerer Noth errettet. Und bald hörte mit der großeren auch die kleinere auf. Es regnete schwächer und wen nicht die Sorge um sein Heimwesen dem letzteren Rieseln zu trotzen trieb, der flog aus, da auch dieses endlich ganz nachließ.

Und auch heller wurde es. Schon zeigten sich Lücken im Gewölke. Das flog nun selbst wie eine

endlose Folge dunkler Regenschirme in den Händen eilender Riesen am Himmel dahin.

Der Mond stellte sich auf die Zehen und sah zwischen ihnen hindurch auf die nasse Straße herab. Die hielt ihm tausend Spiegel vor und er sah wohlgefällig, um wie viel schöner und vollwangiger er nun seit gestern wieder geworden war.

Aber es gab Leute, die, sei es aus Behagen am Wirthshause oder aus Unbehagen an dem, was sie daheim erwartete, ruhig sitzen blieben, um, wie sie sagten, den Weg unterdessen noch etwas abtrocknen zu lassen. Unter diese gehörte auch unser Männer-Kleeblatt aus Luckenbach. Dem Morzenschmied war es nur dann nicht langweilig daheim, wenn er seiner Morzenschmiedin etwas aufzuheften oder sonst einen Streich zu spielen wußte. Hatte er sie durch eine trocken vorgebrachte Erdichtung mit den übrigen Weibern seiner Straße oder des ganzen Städtchens zusammengehetzt, dann war es seine Lust, mit Henkergeschicklichkeit sie in die größte Angst hinein zu bedauern. Und höchst unlieb wäre es ihm gewesen, hätte der Schaden einmal die Wirkung gehabt, sie klug zu machen. Die Schuster-Märtinessin dagegen, des Webers Ehefrau, war mit einem ganzen Doctorbuche voll Krankheiten behaftet, die das Eigene hatten, daß ihre Anfälle begannen, so oft sie ihren Märtines die Treppe heraufkeuchen hörte, und nicht eher nachließen, als bis er

dieſelbe wieder hinabhuſtete. Was dem Schneider die Süßigkeit des eigenen Heerdes verbitterte, wiſſen wir ſchon.

Dieſe drei Männer ſaßen zuletzt noch faſt ganz allein da, und ihr Geſpräch war ſo in's Stocken gerathen, daß ſie, in ſich verſunken, ſelbſt nicht wußten, wie ſehr. Es bedurfte einer Stimme, wie eben eine vor der Thür ſich vernehmen ließ, ſie zu erwecken. Und dieſe Stimme klang ſo voll und tief aus der Bruſt herauf, daß die vorgeſunkenen Köpfe faſt erſchrocken emporfuhren.

„Da habt ihr euren Mann, Frau Totin," ſagte draußen die Heiterethei. „Er iſt der allerbeſt', raucht keinen Tabak, trinkt keinen Branntwein, und wenn ihr ihn nicht mehr mögt, braucht ihr ihm nur den Kopf abzubeißen."

„„Dazu iſt er gut,"" hörte man die Wirthin lachen; „„und darum krieg' ich ihn. Wär' er zum Heirathen geweſen, hätt' ich ihn ſicher nicht gekriegt.""

„Ihr müßt einmal gern geheirathet haben, weil ihr noch immerfort ſo gern vom Heirathen ſprecht."

„„Ja,"" antwortete die Wirthin, „„aber wie ich am liebſten geheirathet hätt', da hab' ich am wenigſten davon geſprochen. So haben's die Mädle und die Weiber, ſo lang' die Welt ſteht.""

„Das ſagt ihr. Jedes meint, wie's ihm war, ſo muß dem Andern auch ſein."

„„Und ich denk', wie's Jeder meint, so wird's auch sein.““

„Aber es ist doch nicht so! Und wenn's solche gibt, müßt ihr dann sprechen: Alle sind so? Sagt meinetwegen: es gibt ihrer genug, die so sind. Das sind solche, die's nicht allein ermachen können. Wer's muß, da hab' ich nichts dagegen, aber ich thät's nicht, und wenn ich tausendmal müßt'. Weil die Mädle heut zu Tag noch schwächer und einfältiger sind als die Mannsbilder selber.“

„„Darum ist's nicht. Die Männer heirathen doch auch. Wenn Jedes was Stärkeres und Gescheidteres heirathen will, wen sollen denn die heirathen?““

„Meinethalb den Kukuck von Langensalz. Was gehn die mich an? Die Männer frei'n, damit sie einen Narren haben, und die Mädle, weil sie selber Narren sind. Gebt mir lieber ein Kärtchen Bier für euer Gerede.“

„„Die Männer und die Mädle! als wenn du nicht selbst ein Mädle wärst! Oder was bist'e sonst?““

„Ich bin ich. — Und ich frei' einmal nicht, und ich mag einmal nicht, und wenn ihr mir einen auf dem Teller präsentirt und er wär' obenein ein Prinz. Und red't ihr noch ein Wort, so weiß ich, wo ich herkommen bin. Mein Brod verdien' ich allein, wenn ich schon ein arm Mädle bin. Ich bin stark genug, und

bin klug genug, und ich brauch' Keinen, und so ist's, und nu ist's fertig!"

Dabei war die Thür geöffnet worden und das Mädchen mit rothem Gesichte voran, die Alte, laut lachend, daß es die ganze Gestalt schüttelte, hinterdrein hereingekommen. Die Männer in der Stube zeigten Lust, das Gespräch, das sie mit angehört, weiter zu führen. Das Mädchen lehnte am Ende eines Tisches. Der Schneider ersah sich die Gelegenheit, den kühnen Gedanken von heute Morgen in's Werk zu setzen. Sie warf im Zorn die Lippen gar zu lockend auf. Um diese und bis in die vollen Wangen hinein war die goldbraune Farbe des Gesichtes gewichen. Das Mädchen hatte so pralles Fleisch, daß jede Bewegung vorübergehend solche weiße Druckflecken hervorbrachte, die, so wie der Druck aufhörte, einer desto dunkleren Färbung Platz machten. Es war an dem ganzen Mädchen ein immerwährendes Erbleichen und wieder Erröthen vor Kraft. Der Schneider hatte gemeint, daß sie mit den bloßen Augen lachen könnte, gefalle ihm am meisten; jetzt schien ihm der trotzige Ausdruck derselben noch schöner, und ihre Augen gefielen ihm so wild und scheu noch mehr, als da sie lachten.

Vorsichtig und geräuschlos begann er, auf der Platte des Tisches sitzend, an dem sie abgewandt stand, immer näher an sie heran zu rutschen. Saß er hinter ihr, dann bedurft' es nur eines Zurufes. Wenn sie

dann erſchrocken arglos das Geſicht ihm zuwandte, war der Plan gelungen.

Der Morzenſchmied ſchien ganz wo anders hinzuſehen, als nach dem Schneider. Er hielt ſeine Pfeife ganz nahe vor die Augen, die vor Schelmerei ſo ſchief ſtanden, daß er der Heiterethei wie ein lauernder Kater vorkam. Zuweilen gab ihm das mühſam unterdrückte Lachen doch einen Stoß.

Der Weber aber, der von alledem nichts merkte, huſtete und ſprudelte unterdeſſen: „Ja, ſo ſtark wie die Weibsleut' ſind und ſo klug wie die Weibsleut' ſind! Und doch, wo was ordentlich gemacht ſein ſoll, da muß es der Mann. Wenn ſie mit den Händen wackeln, das muß geärbet ſein, und wenn die Zunge geht, da meinen ſie, das iſt gedacht. Gi ja! wenn ſie den Stubenehren ein Bißle mit dem Beſen kitzeln, daß der lachen mocht', und drei Mal die Bodentreppen hinauflaufen darum, wenn eine Hand voll Salz aus der Meſte ſoll in den Topf!“

Das Mädchen ſchwieg, man hätte gemeint, wie ein geſcholtenes Kind, wenn es ihr nicht zuweilen ſo eigen um die vollen Lippen gezuckt hätte.

Noch ein Ruck, und der Schneider ſaß am Ziel. Schon fühlte er die Wärme vom Körper des Mädchens an der ihr zugewandten Seite: ein Schauer rieſelte ihm den Rücken herab, und das Leiſeathmen wurde ihm immer ſchwerer. Noch durfte das Mädchen nicht um-

ſchau'n. Drum fiel der Schmied helfend ein: „Was? Ich wett', das Dorle da nimmt zwei Mannsbilder auf ſich, wenn mit der Zunge geärbet wird."

„„Ihr ſeid freilich ſtärker,"" ſagte das Mädchen nicht halb ſo keck als ſonſt. „„Ihr nehmt gleich die ganzen Weiberleut' auf einmal auf eure."" — Sie war ſchon einigemal wie mechaniſch mit der flachen Hand über den Tiſch gefahren, und das hatte den Schneider jederzeit nicht wenig beunruhigt. Jetzt ſtrich ſie eben ſo und immer noch mit abgewandtem Geſichte den ganzen Mann herab, ſcheinbar ſo unabſichtlich wie einen Lappen Tuch, den man wohl in Gedanken vom Tiſche ſtreicht, ohne gewahr zu werden, was man thut.

Alles lachte und ſah nach dem Schneider, der, ſo unerwartet auf die Diele zu ſitzen gekommen, ſich zu beſinnen ſchien, wie.

Die Heiterethei that noch verwunderter, als der Schneider ſelbſt, indem ſie einen Augenblick nach ihm hinſah.

Der Schmied lachte, daß ihm die Thränen kamen, und ärgerte ſich doch zugleich und ſchwur bei ſich, nicht zu ruh'n, bis er durch einen größeren Schabernack den Schneider und die ganze Männerwelt an dem Mädchen gerächt habe. Es war dabei etwas von Neid und Eiferſucht. Irgend Jemanden ſo ruckmäuſerig dem Gelächter Preis zu geben, das hielt er für

ſein Revier, und die Heiterethei war ihm eine Wilddieb-ſchützin darin, die geſtraft werden mußte.

Doch wurd' er faſt ungewiß; das Mädchen mußte mehr Freude verrathen, wenn ſie die Verhöhnung des Schneiders beabſichtigt hatte.

Im Gegentheil ſchien es der ungemiſchte Ton des Verdruſſes, in dem ſie nun ſagte: „Meinetwegen redet, was ihr wollt. Hätt' ich nur erſt meinen Schiebkarren aus dem Schmutz! Wenn's ſo ein drei Stunden geregnet hat, iſt da außen ein Lehm, als ſollt' der Schloßthurm gekocht werden, und man braucht einen Topf dazu."

Der Schmied horchte auf. Was? Kam da die heißgewünſchte Gelegenheit von ſelber, dem Uebermuthe Eins zu verſetzen? Aber noch traute er der Hoffnung nicht.

„Ja," ſagte er, „das Dorle will uns was weis machen, damit ſie lachen kann, wenn wir's glauben."

„„Da hat ſich's zu lachen,"" entgegnete die Heiterethei. „„Ich muß heim, und' allein bring' ich den Karren nicht heraus.""

Ihre Stimme zitterte bei den letzten Worten; der Schneider nahm's für unterdrücktes Weinen; je kleinlauter das Mädchen wurde, deſto höher richtete ſich der Schneider auf.

„Ich denk'," ſagte der Schmied, und ſeine Augen kamen immer ſchiefer zu ſtehen, „ich denk', das Dorle iſt ſtark genug und iſt klug genug und kann's allein ermachen? Wenn ſie ſo klug iſt, wird ſie ja nicht mehr

geladen haben, als sie fahren kann, und wenn sie Alles allein ermachen kann, wird sie wohl fahren können, was sie geladen hat."

„„Wenn das Wetter ausgehalten hätt',"" sagte die Heiterethei. „„Wer kann für's Wetter?""

„Ja freilich! das Wetter," hustete der Weber triumphirend: „das ist den Weibsleuten ihr Sündenbock. Donnerwetter! wenn das Wetter nicht wär', da blieben alle verfütterten Säu' gesund, da wär' Obenhin der beste Jäter, und alles, was sie machen, das wär' gut, und Zufrüh und Zuspät die besten Gärtner. Und ja, wenn alle Ding' sich selber machten, wie das Wetter, da käm' Keine darauf, daß sie nur ein Weibsbild ist"

„„Und ein ander Ding um einen Mann,"" flickte der Schneider dazwischen, und seine geballte Faust sagte: Ich bin einer!

Der Schmied wollte reden, aber der Weber war einmal im Husten. „So ein Ding, das da denkt: lieber die Bein' gebrochen, als zweimal gegangen, und was es auf einmal mit den Augen ersieht, das kann sie auch auf einmal mit den Händen ermachen. Drum steht's schon in der Schrift, daß es ein schwach Werkzeug ist, und der Mann soll ihr Herr sein, denn warum? weil ein Weibsbild — nur ein Weibsbild ist, hergegen ein Mann, das ist ein Mann."

„„Ja,"" sagte die Heiterethei, „„wenn ich mir's

so hätt' auslegen können! Aber deßwegen bleibt mein Schiebkarren, wo er ist.""

Der Schmied konnte noch immer nicht zu Worte kommen; der Weber fühlte, er mußte sich selber am Kragen festhalten, und wer weiß, was er noch gehustet hätte, wär' nicht der Schneider dazwischen gefahren: „Und wo er bleiben soll' nach Recht und Gerechtigkeit! Denn es geschäh einer just einmal recht, wenn sie umladen müßt' und würd' noch ausgelacht dazu."

Der Schmied, welcher schon lange beschwichtigend mit beiden Händen gerudert hatte, kam endlich, indem er dem Schneider in's Wort und dem Weber in den Husten fiel, zum Reden.

„Aber das Dorle," sagte er mitleidig, „kann ja doch eigentlich selber nichts zu dem Unglück, daß sie nur als ein Mädle geboren ist. Und wiederum steht in der Schrift, das stärkere Werkzeug soll sich über das schwächere erbarmen. Aber" —

„Umsonst wird nichts!" brach der Weber dazwischen.

„Abbitte muß sie thun!" der Schneider.

„Ja, von wegen dem," fuhr der Schmied fort' „was sie vorhin gered't hat vom Männervolk. Sie dauert mich, aber daran läßt sich nichts ändern."

„„Ja,"" sagte die Heiterethei, „„und wenn ich's gethan hätt', müßt' ich mir doch selber helfen und würd' auch noch ausgelacht? Hernachen will ich's; aber vorher thu' ich's nicht; das sag' ich gleich.""

Der Schneider, einen ganzen Kopf länger als er ſelbſt, brannte vor Ungeduld, den Karren frei zu machen mit Einem Ruck und ſo der Heiterethei zu zeigen, was ein Mann ſei. Er ſtaunte ſelber an ſich hinauf und traute ſich das Ungeheuerſte zu. Auch der Weber konnte vor Ungeduld nicht mehr ſitzen und ſpuckte ſchon in die Hände. Der Schmied hätte gern den Triumph mit dem Strohhalm ausgetrunken. Wer weiß, ob die Heiterethei ihnen noch einmal ſo in die Hände lief! ſie durften ſie nicht ſo ſchnell und glimpflich wieder heraus laſſen.

Da dieſe aber, ſo viel ihr ſelber daran gelegen ſchien, die Männer ſollten ſich an ihrem Fuhrwerke verſuchen, auch in der Schelmerei es ſich nicht abgewinnen konnte, zu bitten, ſo erhob ſich endlich auch der Schmied, und der Zug ſetzte ſich, das Mädchen an der Spitze, in Bewegung.

Eine Warnung der Wirthin verſcholl unbeachtet.

Das eigene Wedeln der Heiterethei mit dem Tragband in ihren Händen beim argloſeſten Geſicht erinnerte ſie an die ähnliche Schwanzbewegung der Katzen vor einem plötzlichen, unvermutheten Sprunge. Da die Männer nicht hörten und ihr ſelbſt über den Katzen einfiel, nach dem Braten im Gewölbe zu ſehen, ſo überließ ſie die Verblendeten der Heiterethei ohne weitere Verſuche, ſie zurück zu halten.

Außen hatte ſich unterdeß ein Windhauch aufge-

macht, der die aus der Einfahrt Tretenden mit faſt herbſtlicher Friſche begrüßte und von den Bäumen an der Straße einen kleinen Regen-Nachſchauer auf ſie warf.

„Und wo iſt denn nun das Bißle Karren?“ fragte der Schmied, ſich umſehend.

Die Heiterethei ging voraus, um ihre lachenden Augen zu verbergen: denn der Mond verbreitete Tageshelle. Sie ging nach einer großen Pfütze zu, und hier ſtack der Karren. Das Rad war nur eben bis an die Speichen in den weichen Boden eingedrückt.

Ein weißes Tuch verbarg die Ladung. Dieſe nahm einen ſo unerwartet geringen Raum ein, daß der Schneider faſt bedauerte, ſo leicht davon zu kommen.

„Aerbet für einen Schneider,“ ſagte der Schmied.

Das nahm der Schneider beinah übel.

„Schmied oder Schneider,“ ſagte er und warf den Unterſchied mit einer Handbewegung weg, die zeigte, wie leicht er war. „Mann iſt Mann; und wär's nicht um einer ſchwachen Weibscreatur wegen, das Ding wär' für meinen Lehrjung' zu gering.“

Aber ſo verächtlich blickend er nun zwiſchen die Handhaben trat, geſchah's doch mit dem Entſchluß, ſeine ganze Kraft aufzubieten. Denn herausfliegen ſollte der Karren, ſo leicht wie ein Vogel, aus dem Schmutz. Und gewiß! wäre der Schneider ſo energiſch wieder aufgeſtanden, als er ſich bückte, es wäre ſo geſchehen. Aber er ſtand gar nicht wieder auf, wenig-

ſtens mit dem Karren nicht. Wie er auch bald mit der einen, bald mit der anderen Schulter, bald mit beiden zugleich auftauchte, wie er das Tragband bald nach oben, bald nach unten ſchob, der Karren flog nicht, er ſtand wie angewurzelt. Wüthend ſprang der Schneider endlich allein wieder empor. „Veration!“ ſchrie er. „Veration! Ich weiß, was einer ermachen kann. Aber die Wirthin hat nicht vergeblich gered't. Da iſt was Extra's aufgepackt.“

Die Heiterethei ſagte: „Ja, ſechs Schneider.“

Der Weber aber ſchämte ſich in der Seele ſeines ganzen Geſchlechtes, daß er den Schneider vorangelaſſen. Zornig ſchob er ihn aus dem Karren und ſich ſelbſt hinein. Nun ſpuckt' er in die Hände, aber nicht wie der Schneider, ſondern wie ein Mann. Nun faßt' er die Handhaben, daß die langen Finger erblichen; nun taucht' er nieder, als gält's, den Kern der Erde zu ſtürmen; nun rannt' er gegen den Karren wie ein wüthender Elephant; nun — ja, nun lag er mit der Naſe auf der Laſt und mit den Knieen in der Pfütze. Der Karren ſtack ſo feſt als zuvor.

„Ein himmelverbrenntes Donnerwetter!“ fluchte nun auch der Weber, indem er ſich aufreckte und den Schmutz von den Knieen abſtrich. „Der Schneider hat Recht. Lug und Trug! Teufelsmädle, du haſt noch was Appart's aufgepackt. Veration iſt's, Veration!“

„„Ja, freilich,““ ſagte die Heiterethei, „„der iſt verirt, der ſich auf ein ſo ſtarkes Werkzeug verläßt, wie ihr eins ſeid.““

Der Schneider und der Weber fluchten und renkten ſich die Arme und Beine zurecht, der Schmied aber lachte ſo fürchterlich, daß die Heiterethei ihn nicht anſehen durfte, wollte ſie ernſthaft bleiben.

„Das Mordmädle!“ dachte er. „Ich könnt' ihr ordentlich gut ſein für den Spaß da, obgleich ſie mir den Hauptjux verdorben hat, den über ſie ſelber. Und geſchenkt ſoll ihr das gewiß nicht ſein. Dem Weber und dem Schneider geſchieht's ſchon recht; warum ſind ſie ſolche Pfefferkuchenmännle! Aber ein End' mach' ich nun, ſonſt kommt die noch aus dem Häusle vor Uebermuth.“

Damit ging der Schmied nach dem Karren, dem er, als Repräſentant ſeines ganzen Geſchlechtes, die Ehre nicht anthat, die Pfeife vor ihm aus dem Munde zu nehmen. In die Hände ſpuckt' er ſo beiläufig, als wär's nur, um den Gebrauch nicht zu umgehen. Aber bald ward er höflicher. Nach dem erſten vergeblichen Anſatz ſpuckt' er in vollem Ernſt. Bei dem zweiten fiel ihm die Pfeife von ſelbſt aus dem Munde. Nach dem dritten war er zorniger als Schneider und Weber.

Er war keineswegs boshaftig; aber er hatte die Natur vieler ſonſt ganz guten Leute. Die gern Jedermann zum Beſten haben, ſind, wenn ein Anderer das

an ihnen verſucht, gewöhnlich die Empfindlichſten. Dazu kam, daß ihm Schneider und Weber ſeine Schadenfreude von vorhin mit Zinſen zurückgaben.

„Heben thut er ſich," ſchrie er endlich, „aber heraus aus dem Schmutz bringt den Himmelelementskaſten der Teufel ſelber nicht! Aber der Hexe da ſoll's gezeigt werden, was das auf ſich hat, Männer zum Narren zu halten! Das ſoll ſie einem Andern weis machen; das kann der wilde Fritz nicht; das müßt' der Teufel ſelber ſein, der einen Karr'n vom Zainhammer bis daher führ' ſo beladen wie den."

„„Ja, wenn der Teufel kein Mannsbild wär',"" entgegnete die Heiterethei, indem ſie das Tragband aufhob, das der Schmied im Zorn auf die Erde geworfen hatte. „„Aber er macht's halt wie alle Mannsleut'. Raiſonniren, was ein Mann für ein ander Thier iſt, wie ſo'n armes ſchwaches Weibsbild, das können ſie; aber ſo 'nem armen ſchwachen Weibsbild den Karr'n aus dem Schmutz thun — ja, wenn's halt mit der Zungen zu machen ging'! Bin nur froh, daß ein Eiſenſtab kein Schweizerkäs iſt, ſonſt hätt' ihn der Meiſter Weber durch und durch geſtochen mit ſeiner ſpitzigen Naſen. Und wenn was zu beſtellen iſt an die Frau Morzenſchmiedin, oder wenn der Meiſter Schneider noch aufſitzen will, ſo Einen bring' ich juſt noch fort; er könnt' auf dem Strick reiten da; aber es müßt geſchwind geh'n. Ich hab' nicht mehr viel Zeit.""

Sie ſah nach dem Schneider um, als wär's mit dem Aufſitzen ihr Ernſt. Dann hängte ſie ruhig ihr Tragband um, ließ die Handhaben in die Schleifen und hob, wenn auch mit Anſtrengung, den Karren aus dem Schmutz.

„Reſpect muß im Hauſe ſein!“ rief ſie zurück. Und heiter lachend ging es dann die Straße ſo ſchnell hinab, daß die Männer noch wie Steinbilder daſtanden, als ſie um die nächſte Ecke verſchwand.

Freilich ſchon hinter dieſer nächſten Ecke machte das Mädchen Halt, um dort von der übermäßigen Anſtrengung auszuruhen, aber nicht ohne erſt vorſichtig herum zu blicken, ob die Männer ihr nicht etwa folgten. Sie ſah ſie langſam in das Wirthshaus zurückgehen, und nun erſt überließ ſie ſich dem Jubel, deſſen lauten Ausbruch zu unterdrücken ihr bis jetzt nur mit äußerſter Mühe gelungen war.

Sie hätte ſich längelang in das Gras neben der Straße geworfen, ſtand nicht vom Regen her Waſſer darauf. Sie kauerte, weil ſie ſonſt kein Plätzchen ſah zum Ruhen und zum Lachen, auf ihre Ferſen nieder und umſchlang mit beiden Armen ihre Kniee. Und jemehr die verdehnten Sehnen von der Erſchütterung des Lachens ſchmerzten, deſto heftiger mußte ſie lachen. Sie drückte ihr Geſicht in die Schürze, preßte den Zipfel derſelben in den Mund; aber die bewährteſten Mittel halfen nicht; ſie mußte den Lachſturm austoben laſſen.

Wie weit war ihr Herz vom Gefühle ihrer Kraft und Selbſtändigkeit! Es war ihr, als hätte ſie einen Sieg über alle Männer der Welt davon getragen. Nicht mit dem Glücklichſten tauſchte ſie jetzt. Aber das hätte ſie auch wohl ſonſt nicht gethan. Denn Niemandem konnte wohler ſein in ſeiner eigenen Haut als der Heiterethei; in eine fremde ſich auch nur hineinzudenken, fiel ihr nicht ein. So ſtrotzte jede Fiber an ihr von Kraft, jeder Gedanke von Uebermuth.

Bald hatte ſich ihr Körper erholt und das Phlegma der Geſundheit auch die innere Bewegung ſo auf das richtige Maß zurückgebracht, daß, als ſie weiter fuhr, den rüſtigen Gleichtritt kein ſchnellerer Athemzug mehr ſtörte.

Wir können ſie getroſt ſich ſelber überlaſſen; es wird für das Verſtändniß unſerer Erzählung nöthig ſein, dem Orte, dem ſie ſo rüſtig zufährt, und dem Treiben und der Art ſeiner Bewohner einen, wenn auch nur flüchtigen, Blick zu gönnen. Wir eilen ihr voraus, ſicher, daß ſie uns bald einholen wird.

Wir kommen zunächſt durch eine Doppelreihe von Städeln und wiſſen nun ſchon, Luckenbach gehört zu jenen Städtchen, in deren Thätigkeit ſich Ackerbau und Gewerbe theilt. Der Grü[illegible]er Markt iſt ein Ausnahmstag. Denn was Wo[illegible] hat, feil zu halten, Geld, um zu kaufen, Beine, [illegible] zu tanzen, Arme, um Kegel zu ſchieben oder ſich z[illegible] ſchlagen, eine Gurgel,

um zu ſingen und zu trinken, ja, nur Augen, um zu ſehen, das fliegt heut ſicher nach dem Grunde. Aber nur einige Stunden früher und wir hätten auch heut ein Bild gehabt vom Leben und Treiben des Städtchens im Sommer, wenn auch ein weniger lebendiges und figurenreiches als an anderen Tagen. Männer in Hemdenärmeln ſtanden plaudernd und rauchend an befreundeten Fenſtern. Flinke Weiber und Mädchen wuſchen Salat oder ſchöpften mit dem „Kübel“ Waſſer aus den großen ſteinernen Brunnenkäſten in „Bütten und Stutzen.“ Andere raſſelten, die rothflanellenen Unterröcke hinter ihnen fliegend, mit dem leeren Schiebkarren über die Straßen nach dem Thor, oder kehrten langſamer mit dem beladenen von daher zurück. Und nicht etwa bloß die ärmeren, wie die Heiterethei. Wer Töchter hat, miethet keine Mägde. Die angeſehenſte Bürgerstochter, die am Sonntag auf dem Schützenhof tanzt oder auf dem Liebhabertheater ſpielt, fährt Werkeltags im rothflanellenen Unterrock, ein buntes Tuch um die Haare, auf dem Schiebkarren das Futter heim für die Kühe. Die Männer ſind Handwerker, die Frauen ſind Bauern. Und den großen Feldarbeiten, Heu-, Grummet-, Getreide- und Kartoffelärnte, macht auch bei den Männern das Handwerk Platz. Dann ſteht die Brücke leer, der Webſtuhl ruht, Scheere und Säge hangen am Nagel; Meiſter, Lehrling und Geſelle tummeln ſich draußen im Felde oder auf der Wieſe.

Wir kehren wieder zu der Heiterethei zurück und treffen sie schon an den äußersten Städeln. Sie fährt langsamer als vorhin; sie überlegt, ob sie hier noch einmal ruhen oder in Einem Zuge fortfahren soll bis an die Nagelschmiede, wo sie ihre Ladung abzugeben hat. Sie ist schon zu dem letzten entschlossen, da fällt ihr ein offenes Stadelthor auf, vor dem eine Schnitzbank steht. Rings um diese liegen fertige und unfertige Faßreifen und allerlei Werkzeug in der wildesten Unordnung durch einander. Und kein Mensch dabei zu sehen noch zu hören.

Nichts war dem Mädchen verhaßter als Unordnung. Wo sie dergleichen sah, zuckte es ihr in den Händen. Sie konnte nichts unrecht stehen sehen, ohne es recht zu stellen, und wenn sie noch so gut wußte, wie schlechten Dank sie sich damit verdienen würde. Unwillkührlich ließ sie den Schiebkarren zur Erde nieder.

„So was!“ sagte sie und schlug vor unwilliger Verwunderung mit den Händen auf die Schürze. „Da läuft erst der Meister von der Arbeit, hernach die Gesellen und der Lehrer (Lehrling), wie die Säu' vom Trog. Freilich! Sollen die Gesellen auf seinen Nutzen seh'n, wenn's der Meister selber nicht thut! Aus dem Holders-Fritz wird halt sein Lebtag' nichts Gescheidt's.“

An jedem Andern wäre ihr Unordentlichkeit zuwider gewesen, am Holders-Fritz erregte diese ihren Zorn. Sie wußte nicht, warum, und war auch nicht

gewohnt, über dergleichen ſich Rede zu ſtehen. Aber es regte ſich zugleich ein Etwas in ihr, was ſie freilich gewiß für nichts Anderes hätte gehalten wiſſen mögen, als wofür ſie ſelbſt es hielt, für Ordnungsliebe. Dieſes Etwas wußte jenen Zorn mit immer neuen unverfänglichen Vorwänden von einem Zugeſtändniß zum andern ſo lange fortzuſchwatzen, bis er endlich nichts mehr zuzugeſtehen hatte.

„Ich werd' nicht ſo dumm ſein," entgegnete der Zorn dem Etwas, „Ordnung zu machen, wo mich's nichts angeht. „„Aber über die Schnitzbank,"" ſagte das Etwas, „„kann bei Nacht Jemand fallen.""

Sie räumt die Schnitzbank hinein, und das Geſpräch geht fort: „Aus dem Andern mag werden, was da will!" „„Wenn ich nicht einmal darüber wär', die Reifen ſollten liegen wegen mir bis zum Gückelestag."" — „Den Schnitzer und das Schnitzmeſſer — guckt nur! auch das Beil und die Säg' haben ſie liegen gelaſſen, die liederlichen Hünd'." „„Wenn mich nicht das Zeug dauern thät!"" — „So; nun fehlt nur noch, daß ich ſo dumm wär' und kehrt auch noch die Spän' hinein, aber — nicht einmal einen Beſen haben die da. Es iſt mir nur Wunder zu ſeh'n, ob das Volk nicht einmal einen Beſen hat? Na, das ſoll wohl einer ſein! Würd' dem Geſindel keinen Finger koſten, wenn ſich's ſelber einen zuſammen bänd', eh' ſie das ſtumpfe Ding da — meinethalb! Und das Stadel-

thor iſt auch hundert Jahr nicht geſchmiert. Es wär' ſchad' um den Holders-Fritz, wenn's ihm nicht recht geſchäh'. Nunmehr müßt der Einer ſein. Warum heirath't er nicht? Aber wen denn? Wenn der keine Tüchtige kriegt, iſt's ſchlimmer, als gar Keine. Wenn er mich zur Frau hätt', da könnt' er noch Einer werden. Ich wollt's ihm ſchon gönnen; er iſt doch nicht der Allerſchlimmſt'. Wenn ich einmal mit ihm zu reden käm', ich wollt' ihm allerlei ſagen. Ja, damit er Wunder dächt', was ich mit ihm haben wollt'? Was geht der mich an? Er hat meine Mutter nicht gefreit und will mich nicht frei'n. Und ich möcht' ihn nicht einmal. Den nicht und gar Keinen. Ich kann's zweimal allein machen. Und ſo iſt's, und nu iſt's fertig!"

So lautete das Geſpräch, das die Gedanken der Heiterethei mit einander führten. Und wie dieſe mit dem Geſpräch, war ſie ſelber mit dem Aufräumen fertig geworden. Das alte Scheunenthor kreiſchte laut knarrend in der Angel; die Heiterethei ſah erſchreckt ſich um. Es war, als hätte zugleich etwas in den Büſchen gerauſcht. Aber Alles war ruhig und Niemand zu ſehen. Das Thor hatte die Gräſer vor der Scheune geſtreift; die hatten gerauſcht. Dennoch war das Mädchen mit Einem Satz auf der Straße. Und nach der Miene, mit der ſie weiter fuhr, mußte jeder, der ihr etwa begegnete, glauben, ſie komme von Nick, wenn nicht vom Zainhammer her in einem Laufen.

Schon war sie fast an dem Hohlwege, der die Scheunen von dem eigentlichen Städtchen trennt, als sie aus der Ferne ein wildes Durcheinander von Männerstimmen auf sich zu kommen hörte. Erst war's ihr unmöglich, mehr als „der Fritz, der Holders-Fritz! ja, der Holders-Fritz! na, der Holders-Fritz!" herauszuverstehen. Das Geschrei kam näher und wurde zu einer Art Gespräch. Die Stimmen waren ihr bekannt.

„Der Frankendorfer Wirth", schrie der Adams-Lieb, „das ist auch Einer, aber gegen den Holders-Fritz ist er doch nix."

„„Wenn ich dran denk', lachte ein Anderer, „„wie der Fritz da letzt in Windig wieder den Tanzboden rein hat gefegt, und hernach hat er uns alle frei gehalten wie ein Fürst. Teirel, war das eine Lust!"

„Aber," jubelte ein Dritter, „wie er das Pfortenthor aus hat gehoben und 'runter geworfen in den Steuereinnehmers-Garten, und sechs Mann haben's beinah nicht wieder 'raufgebracht!"

„„Muß gda erad das Gewitter kommen,"" schrie der Adams-Lieb wieder, „wie ich schon den Rock angezogen hab' zum Gründer Markt. Es ist nur gut, daß der Fritz auch Abhaltung hat gehabt, sonst hätt' mich's doch geärgert.""

„Mit dein'm Gründer Markt!" eiferte ein Vierter; „wo das Bier sauer ist und die Bratwürst' wie die

Schwefelhölzle, und die Hammerſchmied' thun, als wären ſie Herr'n auf dem Tanzboden."

„„Oho,"" ſchrie der Adams-Lieb wie beleidigt. „„Nur net, wenn der Fritz dabei iſt. Du, Fritz, zur Kirbe (Kirchweihe) gehſte mit im Grund. Auf die Hammerſchmied' hab' ich's lang' gemünzt. Den'n mußt's einmal weiſen!""

Und nun ſchrieen ſie wieder zuſammen, daß man nichts als das „der Fritz! ja, der Holders-Fritz! na der Holders-Fritz!" aus dem Geſchrei heraus verſtehen konnte.

Es waren etwa zehn Burſche zwiſchen ſiebenzehn bis zwanzig Jahren, die ſolchergeſtalt das Lob des Holders-Fritz preiſend daherkamen, der in ihrer Mitte einherſchritt, ſchweigend, wie ein mächtiger Fleiſcherhund, umhüpft von kläffenden Möpſen. Sie geſticulirten mit Pfeifen, Stöcken und Händen, ſichtlich bemüht, durch Wichtigkeit und Gewaltſamkeit des Gebahrens zu erſetzen, was ihnen an Männlichkeit noch abging. Man ſah, das wilde Weſen des Holders-Fritz war ihr Muſter. Und das war freilich das Einzige, in welchem ſie ihm ähnlich zu ſein vermochten. Denn ſo ſehr ſie ſich auch ſtreckten und die Schultern zuſammen nahmen, der Holders-Fritz ragte doch um Kopfeslänge über ſie hinaus, und aus zwei ihrer Bruſtkaſten wär' noch nicht einer geworden, wie ihn der Holders-Fritz zwiſchen den Schultern trug. Er war freilich faſt doppelt ſo alt als der Jüngſte unter ihnen; aber man ſah, er that

auch von seiner Seite das Mögliche, das Mißverhältniß des Alters zwischen ihm und seinen Gefährten wenigstens äußerlich auszugleichen. Er trug keine Weste unter dem kurzen Rock und den Hemdekragen über das keineswegs elegant geschlungene Halstuch herausgelegt. Wer ihn so mit dem ungeheuren weichselnen Pfeifenrohr sah, an dem große bunte Quasten herumbaumelten, hätt' ihn eher für einen verwilderten Studenten angesprochen, als für einen ehrsamen Handwerksmeister.

Jetzt sah einer von den lärmenden Gesellen das Mädchen in den Hohlweg einbiegen.

„Dort kommt die Heiterethei," schrie er. „Macht, daß wir in den Hohlweg kommen, eh' sie wieder heraus ist. Du, Fritz, mußt ihren Schiebkarren aufhalten," sagte der Adams-Lieb. „Das gibt einen Spaß, wie er auf dem Gründer Markt nicht gewesen wär'!"

Das kam dem Fritz eben recht. Mit zwei Sprüngen waren sie in dem Hohlwege und der Fritz stellte sich unter dem Jubel der Gefährten in der Mitte des engen Weges dem Mädchen entgegen.

Die Heiterethei merkte wohl, worauf's damit abgesehen war, aber sie hielt nicht an.

„Ausweichen," dachte sie, „thät' ich nicht, wenn's auch möglich wär'. Aber die sollen auch nicht denken, daß ich stillhalt' oder zurückfahr' ihretwegen. Ist mir nicht bang', er wird schon beiseit springen, wenn

ihm der Karren an ſeine Beine kommt. Mag er's haben! Warum läßt er mich nicht geh'n!"

Aber bis an ſeine Beine kam der Karren nicht. Einen Schritt davon hielt ihn der Fritz an mit vorgeſtreckter Hand.

Einen Augenblick ſtanden ſich die beiden hohen Geſtalten ſchweigend gegenüber. Sie ſahen ſich herausfordernd an über dem angehaltenen Karren.

Die Heiterethei ſchob aus allen Kräften, der Holders-Fritz ſtemmte ſich ebenſo dagegen. Die Anſtrengung trieb ihnen das Blut ins Geſicht und beſchleunigte die Eile, mit welcher der Ausdruck ihrer Züge die ganze Tonleiter durchlief vom neckenden Muthwillen durch Spott und Hohn bis zum aufflammenden Zorn. Die Heiterethei ließ die Handhaben des Karrens auf den Boden nieder, daß die geladenen Eiſenſtäbe klirrend zuſammenſchlugen. Wieder aufſchnellend wie eine Stahlklinge, bog ſie ſich drohend über das Fuhrwerk und ſagte, Geſicht faſt an Geſicht: „Willſt du was?"

Der Jubel der Geſellen gab dem Fritz ſeine Ruhe wieder. Er nahm ſich vor, dem Mädle ſeine ganze Ueberlegenheit zu zeigen. Bei jeder der Reden, die nun Schlag auf Schlag einander folgten, wuchs der Jubel der Zuhörer und die Beciferung der Redner.

„Haſt du denn, was ich will?"

„„Nein; denn was Gescheidt's ist's nicht, was du willst.““

„Freilich; eine Frau, und das ist nichts Gescheidt's.“

„„Glaub's wohl, daß du eine Frau willst, aber daß dich eine will, schon lange nicht.““

„Und hätt'st mich selber gern, wenn ich dich nur möcht'. Aber ich will eine andere, eine Schöne und Reiche. Weißt du keine? Kommst doch weit herum.“

„„Nicht so weit, wo sie dich nicht kännten.““

„So brauchst mich nicht erst zu loben.“

„„Ja doch, und auch nicht mich auslachen zu lassen. Du bist der Einzig', der nicht lacht, wenn eins dich lobt. Dafür lachen die selber hinter dein'm Rücken, die dich loben, daß du's hörst. Frag' nur die da. Und so ist's, und nu ist's fertig, und du läßt mich gutwillig vorbei, oder du kannst noch zu hören kriegen, was die da nicht sagen, wenn du dabei bist.““

„Ja, so hat allemal der gesagt, der nichts hat gewußt. Wenn du was weißt, so sag' mir's doch. Weil ich keine Frau hab', die mir predigt. Thu' 'mal zum Spaß, als wärst du meine Frau; du wärst's halt doch zu gern.“

„„Du denkst, weil ich arm bin, kannst du über mich spotten? Wenn du mich doch zur Frau hätt'st, du könnt'st vielleicht noch Einer werden und liefst nicht mit solcher Brut herum, die noch die Eischalen am Schnabel hangen hat. Du denkst, dich möcht' ich? dich?

Und wenn du einen Rock anhätt'ſt aus lauter Thalern, und an jed's Haar wär' ein Dukaten geſpießt, dich möcht' ich nicht. Der ärmſt' Bettelmann wär' mir lieber als du, wenn ich Einen möcht'. Aber ich mag gar Keinen. Und was biſt denn du? Allen Gelbſchnäbeln ihr Schulmeiſter, wo ſie lernen, was nix taugt! Ja, wenn du das noch wär'ſt. Aber ihr Geckelmann biſt du, der Faren macht, wenn ſie am Faden zieh'n, wie ſie wollen. Und denkſt noch Wunder, was du biſt mit deinen Krägelen und deinen Bummelquaſten da. Du denkſt, den Herrenmüller ſein Spitz, das iſt nur ein Hund. O, der iſt noch ein ganzer Kerl gegen dich, wenn er auch keine Krägele hat und keine Quaſten. Der macht auch, was ſein Herr will, aber er hat doch nur Einen. Aber du haſt ſo viele Herren, als Nixtauger ſind im Städtle. Wenn einer ſagt: Schön, Holders-Fritz, apport! gib mir dein' Kappen, ſo gibſt du ſie; bezahl' mir mein Bier, ſo bezahlſt du's; das iſt ein ſtarker Holders-Fritz! ſo machſt du größ're Sprüng', wie der Spitz, wenn's heißt: das iſt ein geſchickter Hund! Und denkſt den ganzen Tag nix, als was für eine Dummheit du wieder machen ſollſt, damit die da dich loben. Denn um was Geſcheidt's loben dich die da nicht, und von vernünftigen Menſchen willſt du nicht gelobt ſein. Du denkſt: wär' das ein Unglück, wenn's hieß': Was der Holder für ein anſehnlicher Mann iſt! er iſt der ordentlichſt' Mann und der tüch-

tigſt' Meiſter in der Stadt: wer was geſcheidt anfangen will, muß den Meiſter Holder fragen. Ja, das wär' doch ein Unglück, wenn die da keinen mehr hätten, der ihnen thät', was ſie ſich ſchämten, wenn ſie's ſelber ſollten thun. Paß' nur auf, wenn ich fort bin, wie's heißen wird: Alle faß', Holders-Fritz! Mach' du nur Augen, wie du willſt, ich fürcht' mich ſchon lang nicht vor denen ihrem Spitz. Und nun läßte los! Ich hab's wie mit Löffeln! Du weißt nun, was für ein Kerl du biſt, und ſo iſt's, und nu iſt's fertig!""

Und aufgehoben war der Schiebkarren, und vorwärts ging's durch den Knäuel der Burſche hindurch, die fluchend beiſeit ſprangen, wenn die Wucht des Schiebkarrens ihre Beine traf.

Alle fielen über den Holders-Fritz her und begriffen nicht, daß er dem „Lügenmaul" nicht Eins verſetzte, woran ſie lebenslang zu denken hätt'. Er ſelbſt begriff's am wenigſten.

Noch aus der Ferne rief die Heiterethei: „Hetz, Holders-Fritz, hetz!"

Der Holders-Fritz war roth bis unter ſeine wilden Haare; er ſchickte dem Mädchen einen Blick nach, vor dem die Burſche erſchraken. Der Jubel nahm ein plötzliches Ende; Keiner wagte zu mucken, um nicht etwa das Gewitter, das in dem Holders-Fritz aufgeſtiegen war, auf ſich abzuleiten. Der Holders-Fritz zerbiß die Worte zwiſchen den Zähnen: „Du Mädle du! Wart', du

Mädle du.“ Einen Augenblick ſtand er ſchweigend, dann fuhr er wie im Trotze auf und ſchrie mit wilder Luſtigkeit: „Heut geh' ich nicht heim und morgen auch nicht. Nun ſoll's erſt recht heißen: der wilde Fritz. Heut' haben die Zimmerleut' ihren Tanz in der Schwan'. Will ſeh'n, wer mich hinausweiſ't.“

„„Nun biſt du wieder Einer!““ ſchrie der Adamslieb, und, ein wildes Lied brüllend, zog der ganze Haufe „der Schwane“ zu.

Der alte Benedikus — nur Diktes genannt — blieb vor einem Häuschen ſtehen, nahm das Nachtwächterhorn an die Lippen und blies gerade nach dem Häuschen zu den ſchönſten Ton, der darin war.

Ob ihm das Häuschen ſo gefiel, daß er beim Tuten und Stundenrufen allemal nach ihm hinſah?

Hübſch genug ſah es aus, zumal, wenn, wie eben heute, der Mond darauf ſchien, — am hübſcheſten aber, wenn der große Holunderbuſch, der das Häuschen unter ſeinem Arm hatte wie einen Hut, oder unter ſeinem Flügel wie ein Küchlein, zugleich in voller Blüthe ſtand. Und den Grasmücken und Finken ging es bei Tage wie dem alten Diktes bei Nacht. Der alte Holunder hatte keinen geraden Wipfel mehr, ſo oft hatten die kleinen Tagediebe ſingend ſich darauf geſchaukelt. Das ſchmale Weglein, das vom Schloßberge jäh genug herabkommt,

thut auf der kleinen Wieſe dabei, als müßt' es vor jedem Büſchchen wieder ein Stück umkehren. Man ſieht, ihm iſt's nur darum, nicht zu ſchnell vorbei zu kommen, und kaum zwei Schritte unter dem Häuschen, da wird's gar aus mit ihm vor Vergnügen, da hört's ganz auf.

Und juſt da iſt's, wo am Zehntbach hin die herrlichſten Tuten und Pfeifen wachſen in der ganzen Gegend, ſo viel Weiden auch dem Bache entgegengehen oder ihm das Geleite geben von hier hinauf und hinab in das weite Thal. Da hat der Thürmer noch das Glockenſeil vom Dreibrodläuten in der Hand, und ſchon füllt Kindergejubel das ganze Weidengebüſch. Da wird das blaue Bächlein ganz roſig vom Wiederſchein der badenden Kinderleiber vom Häuschen an bis zur Lücke im Buſch, wo man, wenn heiterer Himmel iſt, den Reicker Kirchthurm ſehen kann. Jetzt im Mondenſchein ſieht man kaum die Walkmühle und das Dreſcherhäuschen. Und zu hören iſt nichts, als des alten Diktes Nachtwächterhorn und Stundenruf und ein leiſes Lüftchen thalherauf, kaum ein fernes Hundegebell und, wenn die Luft etwas ſtärker weht, vorübergehend das Rauſchen vom Walkmüllerwehr. Und jetzt, indem wir davon reden, ein raſcher Schritt, der näher kommt und näher, begleitet vom Schleifen eines Schiebkarrenrades im feuchten Gras.

Die Heiterethei hat ihre Raſt beim Nagelſchmied

abgeladen und eilt nun ihrem Häuschen zu. Denn hier hat ſie das Kind ihrer Schweſter unter der Obhut der alten Annemarie zurückgelaſſen, der für dieſe Dienſtleiſtung die Oberſtube des Häuschens eingeräumt iſt. „Und," ſagt die Heiterethei im Eilen vor ſich hin: „die Annemarie kann's nicht beſſer meinen, und das Liesle mag ſie auch; aber ſie wird jeden Tag tappichter, und was kann in ſo ein ſechszehn Stunden nicht alles geſcheh'n!"

Je näher ſie kommt, deſto leiſer wird ihr Tritt. Sie läßt den Schiebkarren vor dem Häuschen nieder, tritt an das kleine Fenſter und pocht leiſe, leiſe. Das Kind muß nunmehr ſchlafen, und die Annemarie hört beſſer als manches Junge. Und ſo iſt's auch. Die Alte erſcheint.

„Schläft's? Iſt Alles gut gangen?" fragt das Mädchen.

„„Alles, nehmt aber das Strümpfle mit 'rein, Dorle, von den rothen eins draußen am Staket. Die alte Sannel da, nieden vom Kellerweg, hat's auch geſagt, es muß Stiefmütterlesthee krieg', ſonſt wächſt's noch zu.""

Annedorle nahm das Strümpfchen vom Staket, hob leiſe den Schiebkarren auf den leeren Schweineſtall am Häuschen; dann trat ſie durch die Hausthür, welche die Alte unterdeſſen aufgeriegelt, unmittelbar in ein Gemach herein, das Wohnſtube und Küche zugleich

war. Ehe ſie noch ein Wort ſprach, nahm ſie die Lampe vom Ofenſims und leuchtete, mit der Hand vorſichtig ſchirmend, damit kein Lichtſtrahl wecke, in die Kammer hinaus über ihr Bett hin, in deſſen Mitte die Kleine lag wie ein Roſenknöspchen, auf einen weißen Teller gemalt. Dann ſetzte ſie ſich der Alten gegenüber, die den Sitz auf der Ofenbank eingenommen, auf den einzigen Stuhl.

Die Alte that Bericht, wie es mit dem Kinde gegangen; es ſeien wieder zwei vordere Backenzähne im Begriffe, bei ihr hervorzubrechen.

„Dacht's wohl," ſagte die Heiterethei, „es hat Nächtens wieder ſo gehuſt't. Aber ſonſt iſt's doch recht?"

„„Na, ich weiß net, was für Eins das is. Kriegt' die Zähn' wie auf einmal und lernt auch noch laufen dabei; andere ſchmeißt's immerfort zurück. Aber der Diktes hat ſchon Zehne getüt't. Die Hölzle ſteh'n hinter'm Ofen. Gut' Nacht, Bäſ' Dorle, ſchlaft wohl.""

Das Dorle leuchtet ihr die enge Treppe hinauf, oben ſcheint der Mond zu dem kleinen Fenſter herein. Unten wirft er helle Flecken auf den Boden und an Treppe und Wand. Dorle ſieht, die Löcher in der Lehmwand, durch die der Mond ſo ungenirt hereinſchaut, ſind wieder größer geworden. War auch ein Regen das! ſagt ſie, geht in ihr Stübchen zurück und ſitzt wohl noch eine Viertelſtunde in Gedanken, darunter ſchweren Hauswirthsſorgen, auf dem Stuhle.

Das Häuschen, so schön es aussah, war schrecklich baufällig: vielleicht sah es eben deßhalb so schön aus. Das Strohdach erschien an einigen Stellen fast durchsichtig, während es an anderen große Höcker zeigte. Die große Reinlichkeit am Häuschen und darum herum stellte die Mängel desselben nur in helleres Licht. Es war ungewiß, ob der große Holunderstrauch das Häuschen mit allen seinen Armen umschlang, um dessen Mängel zu verdecken, oder um seine auseinanderstrebenden Theile zusammen zu halten. Was davon auch seine Absicht war, er erreichte sie trotz alles Mühens nur unvollkommen. Und das kleine Liesle! und seine Mutter, die Schwester der Heiterethei, im fernen Dienste! O, es war Stoff genug zu sorgenden Gedanken.

Eine kleine Grille accompagnirte unter dem Kachelofen hervor seine Collegen im sinnenden Kopfe der Heiterethei. Die Lampe konnte kaum die Augen offenhalten vor Schläfrigkeit und kämpfte immer schwächer zwischen Einnicken und gewaltsamem Emporraffen. Zum Glück ist die Sorge kein dauernder Gast bei der Heiterethei, und langes Sitzen ist auch ihre Gewohnheit nicht.

Sich straff aufrichtend, strich sie die Schürze glatt und sagte: „Wenn's nur am Leben bleibt und brav wird! Lehm gibt's genug am Bach, die Löcher zu verstopfen. Und wenn's keinen mehr gäb'! Ich bin gesund und stark, und sie sollen mir nicht umsonst die Heiterethei heißen in der Stadt. Mag heirathen, wer

will, und sich krank sorgen, wer will, ich nicht. Und so ist's, und nu ist's fertig!"

Der Gringel, an einem anderen Orte hätte man ihn den Gasthof zum goldenen Ring genannt, hatte ein anderes Gesicht als das Häuschen der Heiterethei. In seine derben Züge war es Wetter, Wind und Alter noch nicht gelungen, etwas von dem interessanten Wesen hineinzuschreiben, welches das Häuschen unter den Weiden auszeichnete. Dazu thronte er breit und gewaltig auf dem höchsten Punkte des Städtchens im vollen Lichte wie eine Sonnenblume, während jenes sich veilchenhaft tief unter ihm in grüne Schatten verkroch. Eigentlich war der Gringel nur mit seiner Besitzerin zu vergleichen, der Gringelswirths-Valtinessin, so genannt, nicht weil sie selber, sondern weil ihr verstorbener Ehegatte mit seinem Rufnamen Valtines geheißen.

Der Zufall, der die Valtinessin eben der Morzenschmiedin gegenüber sitzen heißt, scheint dies in seiner lustigsten Laune zu thun; denn beide Genannte stellen die Pole weiblicher Beleibtheit vor. Die Valtinessin macht den Eindruck eines über seine Ufer getretenen Stromes. Es ist ein Glück für die Morzenschmiedin, daß jene nicht auf dem Ledersopha neben ihr Platz genommen, sie wäre rettungslos unter Fleisch gesetzt worden. Die Valtinessin ist eine Gestalt von solcher Un-

Bescheidenheit der Ausdehnung, daß der Gast, welcher hereintretend seine Sehkraft nach ihrem Maße ausgedehnt hat, Gefahr läuft, die Schmiedin ihr gegenüber gar nicht gewahr zu werden.

Es sind ungefähr vier Wochen vorübergegangen seit dem Tage des Gründer Marktes. Daher mag es kommen, daß von all den Gästen, die neben den genannten Frauen in der Wirthsstube des Gringels sich befinden, keiner mehr sein gedenkt. Diese macht einen bei Weitem gemüthlicheren Eindruck, als die Außenseite des Hauses. Besonders ist dabei das braune Holzgetäfel an den Wänden thätig. Die langen Tische haben sich ihm so nahe gemacht als möglich, und das Beispiel der eben verhandenen Gäste, wie die glänzenden Flecken über den leeren Bänken, durch die Bemühung der Rücken von ganzen Geschlechtern polirt, bestärken uns in der Meinung, an dem Getäfel lehnend zu sitzen, müsse ein schöner Gedanke sein: besonders, wenn man dabei die Füße auf den Latten ruhen läßt, die zu diesem Dienste etwa vier Zoll über den Dielen unermüdlich von Tischfuß zu Tischfuß im Hin- und Zurücklaufen begriffen sind.

Der leere Raum in der Mitte des Zimmers scheint in seiner Größe für die Formen-Verhältnisse der Valtinessin absichtlich berechnet. Hier schreitet sie in der massiven Grazie, in der etwa der Gringel selbst oder die ganze Reihe Häuser, deren Stolz und Krone er ist,

ſich bewegen würde, von Gaſt zu Gaſt. Denn, obſchon eine große, ſie iſt auch eine herablaſſende Frau, wenigſtens gegen ihre Stammgäſte und deren Angehörige. Von allen anderen freilich ſpricht ihre Geberde: ich kenne ſie nicht. Aber deren ſind eben deßhalb auch nur wenige.

Ihr Töchterlein, die Gringelwirths-Valtineſſin-Sy', iſt bei Weitem ſo leutſelig nicht. Und ſie verdenkt es in ihrem Herzen der Mutter, daß dieſe nicht ſo ſtolz iſt, als ſie in Betracht ihres Anſehens ſein könnte und der Meinung der Sy' nach ſein ſollte. Sie kommt ſelten in die Wirthsſtube, und wäre auch jetzt nicht da, befände ſich unter den Gäſten nicht der Adams-Lieb, den wir ſchon kennen. Nicht daß ſie ihm beſonders zugethan wäre, aber er iſt's ihr, und ihr erſcheint's nicht unangenehm, angebetet zu werden. Vielleicht auch, weil der Adams-Lieb vom wilden Fritz wiſſen muß. Und von dieſem iſt eben die Rede.

„Ihr ſeid ja auch die Tag' bei ihm geweſt," ſagte der Morzenſchmied, der in einer Ecke ducte, zu dem Meiſter Schramm.

Dieſer verwunderte ſich oder ſchien das wenigſtens zu thun. Er hatte von einem Schlaganfall ein fortwährendes leiſes Kopfſchütteln übrig behalten: das gab ihm ein Anſehen, als verwundere er ſich über Alles, ſelbſt über ſich und ſeine eigenen Reden.

„Ja," entgegnete der Meiſter in einem Tone, dem

man anhörte, daß er neben andern ſtädtiſchen Würde verlangenden Functionen auch die Stelle eines Leichenbitters und Anordners verſah. „Ja, aber einen deßgleichen Menſchen hab' ich mein Lebtag' nicht geſeh'n."

„„Ihr red't vom Holder?"" fragte der Adams-Lieb und that dabei ſo männlich, als ihm möglich war.

„Euch ſollt' man eigentlich nach ihm fragen," meinte der Schmied. „Ihr ſeid ja das ander' Pferd am ſelben Wagen mit ihm."

„„Kann ſein,"" lachte der Burſche, „„daß das einmal iſt geweſt. Aber im Kalender heißt jeder Tag anders.""

„Ja," ſagte der Schmied, „ihr habt jetzt was auf den Holders-Fritz. Er läßt euch nicht mehr in ſein Haus."

„„Er läßt?"" that der Adams-Lieb höhniſch, aber höhniſch wie ein Mann. „„Ja, ſie ſind ſauer, hat der Fuchs gemeint, wie die Träubel zu hoch haben gehängt. Es gibt mehr ſolche, wo die Leut' nicht hereinlaſſen, die von ſelber außen bleiben.""

„Seit der Geſchicht' in der Schwane," begann der Schmied tückiſch wieder. „Aber ſo ſind die Leut'. Sie ſagen, er hätt' euch 'raus geräumt. Am End' iſt's umgekehrt geweſen."

Der Adams-Lieb ſpuckte wichtig aus. „Ja, die Leut' hören immer läuten, aber nicht zuſammenſchlagen."

„„Und ich meint',"" verſetzte der Schmied, „„es müßt' ein tüchtig Zuſammenſchlagen geweſen ſein. Die

Zimmerleut' sind tüchtige Glockenknöppel. Wer da seinen Kopf zur Glocken muß hergeben!""

„Ich hab' ihn wollen abwehren," sagte der Adams-Lieb; „da hat er auch über mich wollen kommen. Ich hab's ihm aber gewiesen. Das ist die ganz' Sach'."

„„Hab' ich's doch gedacht!"" meinte der Schmied, indem eine unsichtbare Hand ihm einen Ruck gab, daß man, war sein Gesicht nicht so ernst, glauben konnte, es komme von innerlichem Lachen. „„Ja, die Leut'! Da haben sie gesagt, ihr hättet an dem Fritz gehext, und ihr habt ihn doch wollen abhalten. Und der Fritz war' so in der Rage gewesen, daß er hätt' gemeint, ihr wär't auch Zimmerleut' und hätt' nicht geruht, bis er ganz allein im Saal wär' gewest. Und da hätt' ihm das Alleinsein so gefallen, und er hätt's auch daheim eingeführt.""

„Da seht ihr's doch gleich," sagte der Adams-Lieb überlegen. „Wenn's so wär' gewest, so will ich einmal annehmen, er thät' uns nicht hereinlassen. Aber er läßt gar keinen Menschen herein. Ich hab's nicht probirt. Es ist schon lang' keine Ehr' mehr gewest, mit dem zu geh'n. Ich hab' nur immer noch gedacht, ich wollt' ihn zurecht bringen. Zuletzt hab' ich gesch'n, es ist umsonst. Und Jeder ist am End' sich selber der Nächst'. Haben die Leut' doch schon angefangen zu reden, als macht' ich die Kügele und der Holders-Fritz thät' sie nur verschießen."

Der alte Meister Schramm verwunderte sich, daß er von der Sache nur reden wollte. „Ja," zitterte er, „er läßt gar Keinen zu sich, und wär' ich nicht sein Lehrmeister gewest — aber angekommen bin ich schlecht genug. Ich hab' gemeint, als sein alter Lehrmeister müßt' ich eine Vermahnung thun. Aber er hat gemeint, eben weil's mir und den Leuten nicht recht wär', wollt' er's noch wilder treiben, und wir sollten die Händ' über den Kopf zusammenschlagen, was er nun noch angeben wollt'. Dabei hat er so mit dem Beil in die Reif' hinein gehauen, daß mir die Stücken um den Kopf geflogen sind, und ich hab' gemacht, daß ich noch mit gesunden Gliedern bin herausgekommen, eh' er über mich selber gerathen ist. Mir ist's recht just gerad so vorgekommen, als wär's mit ihm nicht richtig."

Jetzt ließ sich eine Stimme hinter dem Ofen hervor vernehmen, die auch im Klange der eines Heimchens ähnlich war. „Hm! Und weiß man denn nicht, was ihn so hat erbittert? Ein Ding will doch eine Ursach haben."

Der Adams-Lieb räusperte sich. Neben der Bemühung, dies so männlich zu thun als möglich, klang darin ein: „Wenn ich nur sagen wollt'!"

„Ihr wißt's," sagte der Schmied zu ihm.

„„Ich?"" meinte der Adams-Lieb wegwerfend. „„Was soll ich wissen? Ich weiß nix.""

Die Valtinessin aber setzte sich ihm gegenüber.

Dann ſchlug ſie mit beiden Händen zugleich auf ihre Kniee und ſagte: „So red't ihr. Aber wer am Gründonnerstag Sechzig iſt geweſt, der laßt ſich nix vormachen. So red't ihr, aber hier ſitz' ich und ſag': ihr wißt's."

Auch die Morzenſchmiedin erhob ſich. Wie ſie daher kam, glich ſie einer rückwärts wandelnden Schwarzwälder-Uhr, an der das Haubenfleckchen das Zifferblatt, die lang von der zuckerhutförmigen ſchwarzen Haube in den Rücken hinabfallenden Bandſchleifen die Gewichte und die lange, ſchmale Perſon der Schmiedin ſelbſt das Gehäuſe darſtellte. Der kurze, ſpitz ausgezackte Kragen des in Luckenbach uncutrinnbaren engen, ärmelloſen, blauen Tuchmantels konnte für ein altmodiſch verziertes Geſimſe gelten.

Man ſah, der Adams-Lieb fühlte ſich durch die Frage der Valtineſſin in ſeinem nothreifen Mannesherzen geſchmeichelt. Er blickte ſich um, ob auch Alle herſähen, zugleich, ob die Ev' auch die männliche Haltung gewahre, die er annahm.

Aber ein neidiſches Schickſal gönnte ihm nicht, ſeine Redekunſt zu zeigen. Man hörte die Hausthür des Gringels mit Gewalt zufallen, faſt zugleich öffnete ſich die Stubenthür, und der Hereintretende zeigte ein Geſicht, über deſſen Anblick man etwas noch Ausgeſuchteres vergeſſen hätte.

Er warf ſich klappernd auf eine Bank und gab auf

den allgemeinen Frageblick nur ein lang' andauerndes, pfeifendes Huſten zur Antwort.

Die Valtineſſin erhob ſich und ſchleuderte ihre Haube, die bis jetzt auf dem linken Ohr in der Schwebe geruht, mit einer eigenthümlichen Bewegung des Hauptes auf das rechte. Dieſe Bewegung, die man öfter an ihr wahrnehmen konnte, war aber keineswegs die Folge einer Angewöhnung. Wer ſie genauer beobachtete, fand bald, daß ſie dieſelbe nie zwecklos veranſtaltete, ſondern ſtets nur da, wo ſie etwas damit ſagen wollte. Und ſie wußte unendlich viel damit zu ſagen, was der Zunge unausſprechlich war.

Als dieſe Bewegung ſich als ein wirkungsloſes Mittel erwieſen, griff ſie zu einem anderen, den Mann von ſeinem Huſten zu befreien. Sie wandelte zu dem Huſtenden und verſetzte ihm mit ihrer wohlgenährten Rechten einige ſanfte Schläge in den Rücken. Und das half.

Denn obſchon der Mann immer noch huſtete, ſo kam doch Verſtand hinein, und es hatte Aehnlichkeit mit der menſchlichen Rede, als er weiter huſtete:

„Da unter den Weiden, gleich bei der Heiterethei ihrem Häusle, hat er gelauert."

„„Er?"" ſagte die Valtineſſin und ſchwenkte unwillig die Haube. „„Er iſt Niemand. Ein Dieb will der Meiſter Weber ſagen.""

Aber das nahm der Weber übel. „Ich bin wohl

Einer, huſtete er, der vor einem Dieb erſchrickt? Das iſt dem Dieb ſein Handwerk, und über einen, der in ſeinem Handwerk ärbet, erſchreck' ich nicht. Freilich hab' ich erſt gemeint, es iſt einer, und das geht dich nix an. Denn ein Dieb muß auch ſeh'n, wie er ehrlich fortkommen will auf der Welt. Aber wie mir's vorgekommen iſt, als müßt's der Holders-Fritz ſein der Statur nach, und in ſeinen Händen hat er ein Beil gehabt, da bin ich auf ihn zugegangen. Und da bin ich erſchrocken, daß derjenig' über mich erſchrocken iſt, und hat ſich wild umgeſeh'n, hat ſeine Hand vor ſein Geſicht gehalten und fort — iſt er geweſt. Ich mein', er iſt in den Bach geſprungen, damit ich ihn nur nicht erkennen ſollt'."

So huſtete der Weber und gab noch Einiges zu, was wirkliches Huſten vorſtellen ſollte.

Das unſichtbare Heimchen zirpte hinter dem Ofen hervor: „Hm, hm, hm!"

Die Valtineſſin aber ſchlug auf ihre Kniee und ſagte: „Obſchon mein Vater ein Weber iſt geweſt, hier ſitz' ich und ſag': das iſt kurios!"

„Aber ich hab' gedacht," meinte die Schmiedin, „der Holders-Fritz geht gar nicht aus. Und wenn er lauert, ſo müßt' doch was ſein, worauf er lauern thät'."

„„Ja,"" ſagte die Valtineſſin, „„es iſt finſter, und der Meiſter Weber hat nur gemeint, es könnt' der Holders-Fritz geweſt ſein.""

Der Weber wollte antworten, aber es wurde ihm dasmal ſchwer, Verſtand in ſein Huſten zu bringen.

„Und er geht nicht aus?“ rief eine Stimme, die ſo ſchnell redete, daß man meinte, ſie habe die vier Worte zugleich geſprochen. Als ſie fortfuhr, bemerkte man, es hatte mit ihrem Reden eine eigene Bewandtniß. Das erſte Wort jedes Abſatzes ſtellte einen hemmenden Pfropfen dar, der erſt durch ein gewaltſames Rütteln aller Geſichtsmuskeln zum Springen gebracht werden mußte. Dann aber ſchäumten die anderen ihm in deſto ſprudelnderer Eile nach. Der Beſitzer dieſer Stimme, der, ſo oft er ſprechen wollte, hinter dem Tiſche hervorſprang, als wolle er dieſen vor der Gefahr ſeines Ergueſſes ſichern, ähnelte auch in ſeiner einſchnittloſen Geſtalt, auf der ein kleiner Kopf ſaß, einer Seltersflaſche. Sein Antlitz war von einer Röthe, der man eine Nachhülfe mit geiſtigem Getränk anſah, und ein ſchwarzer Schnauzbart theilte es in zwei faſt gleiche Theile.

„G—r geht nicht aus? Mit Vergunſt von der Frau Valtineſſin, aber das iſt nicht wahr geredt.“

Da die Valtineſſin ſich anſchickte, ihm etwas zu erwidern, ſetzte ſich der junge Mann einſtweilen nieder.

„Man muß glauben, was ein Menſch ſagt,“ entgegnete ſie. „Der Meiſter Schramm hier iſt ein Luckenbacher, und der ſitzt hier und ſagt, er geht nicht aus.“

Sie bewegte die Haube dabei wiederum auf ihr linkes Ohr, um anzudeuten, daß der Redner kein Lucken-

bacher, und daher gewiſſer Maßen kein Menſch ſei und keinen Glauben verdiene.

Das verdroß den Salfelder, er ſprang wiederum hinter dem Tiſche hervor, rüttelte an ſeinem Pfropfen und ſprudelte: „Mi—i—i—it Vergunſt von der Frau Valtineſſin, ich bin Menſch und Böttichergeſelle. Aa——a—als ein ſolcher hab' ich zwei Jahr lang bei dem Meiſter Holder gearbeit't, und zwar als einer, der weiter drein iſt geweſt als bloß in Luckenbach, wo nur ein kleines Neſt iſt im Vergleich mit großen, allwo ich gearbeit't mit Vergunſt von der Frau Valtineſſin."

„„Ein Menſch will Er ſein und ein Büttnergeſell? Ein Salfelder iſt Er,"" ſagte die Valtineſſin entſchieden.

Der Meiſter Schramm ſchien die ſcharfſinnige Eintheilung vernunftbegabter Weſen in Menſchen, Büttnergeſellen und Salfelder anzunehmen. Und die Sache war damit eigentlich abgethan.

Der Salfelder war nun anderer Meinung. Er kam wieder hervorgerannt. „Dddd- das kann ich dem Meiſter Schramm bezeugen, wie der Meiſter Holder iſt geweſt. Dddd—denn der Meiſter Holder iſt auch auf mich zugekommen mit unvorſichtigen Griffen wie ein Rohaliſt, das er immer iſt geweſt. Mmmm—meiſter Holder, hab' ich geſagt, ich bitt' ihn inſtändig, ſich nicht zu vergreifen. Wwwww—wenn wenn ich meint', einen rechtſchaffenen Menſchen in dir anzugreifen, da ve—vergriff ich mich freilich, hat er geſagt. Jiii—ich hätt' ihm

noch mehr gesagt, wäwär' ich nicht zufällig schon draußen gewest. Unnnd der Spandauer, mein Nebengesell', ist von se—elber gegangen vor Zoorn über mich, daß der Mei—eister einen rechtlichen Kunstgesellen so behandelt hat. Trotzdenn denn es ist eine Kunst und kein Handwerk nicht; da—as Buch ko—ostet mich sechszehn Groschen: das Gg—ganze der Böttcherkunst mit Vergunst mit Vergunst von der Frau Valtinessin."

Für diese war der gute Salfelder gar nicht mehr vorhanden: sie strich sein Gedächtniß in Gestalt einer Falte von ihrer Schürze weg. Aber das Heimchen sirrte hinter dem Ofen hervor: „Die Red' ist davon, ob der Holdere-Fritz ausgeht oder nicht!"

„„Öffreilich geht er,"" sprudelte der Salfelder. „„Nnnnüßt' mir's der Lehrer (Lehrling) nicht gesagt haben, wo ganz allein bei ihm geblieben ist, wei—weil er ein Schurk ist seines Namens, unnd das ka—ann man ihm nicht verdenken thun von wwegen er ist erst Sechszehn gewest. Trotzdem muß nun die Bestellungen annehmen und mit den Kunden veraccomodiren von wegen weil der Meister mit Niemand reden will. Trotzdem sitzt der Meister auf der Schnitzbank unt sagt: Ththu ich's oder ththu ich's nicht? Ich ththu's, und eh's herauskommt, ggeh' ich nach Amerika. Unnd ddabei hat er Augen gemacht wie glühig Pech und den Schnnnitzer vor sich in die Schnnnitzbank gestochen wie ein Tyrann. Unt wwie er den Lehrer hat geseh'n, daß der ist in der

Wewerkſtadt iſt geweſt, dda iſt er erſchrocken kkäſeweiß, ddaß dem Lehrer's hat gegruſelt den ganzen Rücken hinunter mit Vergggunſt von der Frau Valtineſſin. Uunnd hernach hat ſich der Mei—eiſter angezogen, ddder Lehrer hat's durch's Schlüſſelloch geſeh'n, aber nicht wie ein Chchchriſtenmenſch, ſondern wie ein italjäniſcher Banditer; ſo hhhat er das Fiutter außenhin gehabt und ddas Tuch inwendig. Es iſt ſchſchon dämmerig geweſt, aber er hat noch gewart't, bis es iſt Nnnacht worden, und hat dem Llehrer erſt nnnoch gute Nacht geſagt und gethhan, als wenn er ſich niederlegt', eh er iſt ggegangen nach den Wwweiden zu mit Vergunſt von der Frau Vvvaltineſſin.""

„Nach den Weiden," zirpte das Heimchen, „hm, hm, hm!"

Die Valtineſſin war eben im Begriff, das ganze Zeugniß des Salfeldere auf ihren Knieen heimzuſchlagen, als ſich die Stimme des Uhrmachermeiſters Zerrer erhob. Der Mann ſchien bei ſeinen Gehwerken das Sprechen gelernt zu haben. Aus ſeinem Knarren und Schnarren ſchien hervor zu gehen, daß auch er den Holders-Fritz in der Dämmerung lauernd getroffen.

„We denn?" fragte das Heimchen. „Auch bei der Heiterethei ihrem Häusle?"

„„Es war am Weidenweg,"" ſchnarrte der Uhrmacher. „„Ja, wenn ich mich recht beſinn', ſo iſt mir die Heiterethei nicht lang' zuvor den Weidenweg her

begegnet geweſt. Ich hab' ihn ganz genau erkannt. Die Frau Baltineſſin kann's glauben, ſo gewiß ich ein Luckenbacher bin.""

„Hm," ſagte die Baltineſſin und ſchwang die Haube. „Ich kann mich nur nicht gleich beſinnen, wo Sein Großvater ſelig wohnhaft iſt geweſt in Luckenbach."

„„Der liegt auf dem Schwarzwald begraben, in Tuttlingen,"" entgegnete der Uhrmacher. „„Mein Vater iſt erſt hergezogen nach Luckenbach.""

„So, auf dem — Schwarzwald," ſagte die Baltineſſin und dehnte den Schwarzwald, daß ſeine letzten Bäume weit nach Frankreich hinein zu ſtehen kamen: „Das iſt, wo die Katholiken ſein, und da heißt einer Florian und der ander' Fabian und machen Mäusfallen."

„„Das iſt mir nicht bekannt,"" ſagte der Uhrmacher. „„Aber von den Schwarzwälder-Uhren weiß die ganze Welt.""

„Die ganz' Welt?" ſagte die Baltineſſin und ſchob ſie mit der linken Hand geringſchätzig beiſeite. „Das kann ſein. Aber von Luckenbach weiß ſie nix. Und obſchon mein Vater ein Weber iſt geweſt, Gott ſei Dank! es iſt noch kein Luckenbacher geweſt, der Uhren hatt' gemacht."

Die Gy' lachte eben nicht ehrerbietig. „Nun, ſo wird Sie mir's doch glauben, wenn ich's ſag'. Der Holters-Fritz hat mich dahinten an der Mauer beinah' über den Haufen gerennt, wie er den Leuten iſt aus-

gewichen. Und gelauert hat er vorher, das hab' ich selber geseh'n."

„„Und die Heiterethei?"" schob das Heimchen hinter dem Ofen hervor ein. „„Die ist erst vorbeigewest?""

„Nein," sagte die Ev'. „Aber weit war sie nicht; das ist schon wahr. Und den Weg ist sie hernach auch gekommen. Und nun wird Sie's doch glauben, wenn's eine bessere Luckenbacherin sagt, als Sie selber ist. Ich hab' doch ein Luckenbacher Heerle (Großvater) mehr wie Sie."

„„Ja, was das für ein Wordmädle ist,"" lachte die Valtinessin voll Mutterstolz, „„die Ev'! und obschon mein Vater ein Weber ist gewest, mein Heerle selig ist Burgemeister von Luckenbach gewest, und alle Leut' haben gesagt, ich bin ihm wie aus den Augen geschnitten.""

Das war eigentlich der Nachsatz, zu welchem jenes Obschon ursprünglich gehörte. Wenn sie dies ohne den Nachsatz brachte, so war das jedenfalls Bescheidenheit; und sie rechnete darauf, daß der Hörer diesen in seinem Kopfe ergänzen würde.

Der Meister Schramm wunderte sich diesmal mit Recht. Denn was mußten das für Augen gewesen sein, aus denen man eine Gestalt wie die Valtinessin schneiden konnte! Von einem Bürgermeister, der solche Augen hatte, da war freilich Luckenbach wohl gehütet.

„Ja," ſagte der Meiſter Schramm, „in Luckenbach iſt dafür auch die Frau Valtineſſin der Hanswurſt in der Komödie."

Der Meiſter hatte in dieſe Aeußerung nichts Unehrerbietiges legen wollen, und keiner der Anweſenden fand etwas dergleichen darin. Es wußte Jeder, daß der Hanswurſt die Hauptperſon in der Komödie iſt, und die Valtineſſin nahm das Compliment mit gütiger Herablaſſung auf. Dann erklärte ſie, da eine Luckenbacherin es geſehen, ſo müſſe man nun wohl glauben, der Holdero-Fritz lauere Jemandem auf.

Das Heimchen aber hatte nicht vergeſſen, daß der Adams-Lieb noch ſein Wiſſen um die Sache ſchuldig war.

„Ihr wißt noch was," zirpte es, „ihr, Adams-Lieb!"

Der Adams-Lieb ſah ſich wichtig um und ſchwieg, bis die Valtineſſin die Haube warf und damit erklärte, ſie halte den Adams-Lieb weder für einen Schwarzwälder noch für einen Salfelder, und da er meinte, in den Augen der Ev' ihr Wohlgefallen an ſeiner männlichen Haltung zu leſen, begann er:

„Es iſt nix weiter. Am Gründer Marktabend ſind wir der Heiterethei im Reicker Hohlweg begegnet. Ich hab' ihn abhalten wollen, aber er hat ihr den Schiebkarr'n aufgehalten, und da hat ſie ihm geſagt, was er für Einer iſt. So iſt's ihm noch nicht geſagt worden."

„„Ja, ſo ein gemeines Ding iſt die,"" ſagte die Ev.

„Und," meinte der Schmied, „da fabeln die Leut'

wieder, ihr hättet ihn auf die Heiterethei gehetzt, und sie hätt' ihm auch gesagt, was ihr für Einer wär't. Ja, kein Wort soll man den Leuten glauben."

„„Was die Leut' sagen!"" erwiderte der Adams-Lieb großartig. „„Die Frau Valtinessin weiß, wie ich bin, und weiter frag' ich den Leuten nichts nach. Der Heiterethei ihr Schiebkarr'n, kann wohl sein, der weiß auch Geschichten. Aber ich kümmr' mich nur um mich.""

Der Schmied sagte vor der Hand nichts weiter; er mußte die Pfeife anzünden, die ihm ausgegangen war.

Dafür nahm das Heimchen wieder das Wort: „Hm! Und er war wohl sehr in der Wuth auf die Heiterthei?"

„„So hab' ich ihn noch nicht geseh'n gehabt,"" entgegnete der Adams-Lieb. „„Er hat nicht können sprechen, und hat nur mit den Zähnen geknirscht und die Fäust' nach ihr geballt! Und von Stund' an ist er so wunderlich geworden, wie man hört, daß er noch ist.""

„Hm! Hm hm!" zirpte das Heimchen. „Wer einen Verstand hat, womit er denken kann, der mag sein Theil denken, wenn er auch nicht red't. Da will einer was thun, daß die Leut' die Händ' sollen über den Kopf zusammenschlagen. Da will einer was thun und sticht mit dem Schnitzmesser vor Wuth in die Schnitzbank und will nach Amerika, eh's 'raus kommt. Da sagt einer erst gut' Nacht, als wollt' er zu Bett' geh'n und geht doch heimlich weg, und hat den Rock verkehrt

an, wie ein italiäniſcher Bandit', damit ihn Niemand ſoll erkennen und alle Leut' ſollen glauben, wenn was draußen paſſirt, er iſt nicht herauskommen aus ſeiner Werkſtatt. Und er lauert Nachts, wo er meint, daß eine vorbei muß geh'n. Und wer iſt die Eine? Das iſt eine, die ihn hat beleidigt, daß er nicht hat können ſprechen und hat nur die Fäuſt' geballt und mit den Zähnen geknirſcht. Und da merkt er nicht bei ſeinem Lauern, daß die Leut' dahinter müſſen kommen. So ganz toll und blind iſt er in ſeiner Wuth, und verbeißt ſich nur immer tiefer in ſeinen boshaften Gedanken. Die göttlich' Vorſehung läßt von Zeit zu Zeit was Schlimmes zu, daß die Leut' zu reden haben und ſich ein Beiſpiel daran nehmen. Und wenn ſo was in den nächſten acht oder vierzehn Tagen paſſirt, hernachen denkt an mich!"

„„Ja,"" ſagte die Valtineſſin und ſchlug auf ihre Kniee. „„Sy', gib mir den Regenſchirm und die Laternʼ. Sy' ſo was ſoll geſcheh'n, da iſt erſt die Valtineſſin noch da. Und was Warnung und guten Rath betrifft, da ſoll mir geſchont werden.""

Der Schmied bekam wieder ſeine unſichtbaren Stöße, welche die Schmiedin für einen Schluchzen-Anfall zu nehmen pflegte. Die Valtineſſin dachte anders davon.

Sie ſah ihn mit Mißbilligung an und ſagte: „In ſolchen Zeiten lernt man ſeine Leut' kennen. Der Holders-Fritz iſt nicht der Einzig', den das arm' Mädle zum Feind hat. Mögen ſie innerlich jubiliren, hier ſitz' ich und ſag':" —

Und wer weiß, was die Valtineſſin geſagt hätte, wär' ihr nicht das Mordmädle, die Ev', in das Wort gefallen.

„Was wollt ihr mit der? Mit einem armen Mädle und wo nix hat? und wo ſich mit allen Mannsbildern auf der Gaſſen zankt? Die dächt' Wunder, was ſie wär'. Das fehlt' mir noch! Und ſo ſpät geht man nicht mehr zu den Leuten. Der Diktes hat lang' Zehn getüt't. Laßt die, wofür ſie gut iſt, und ihr, bleibt, wo ihr hingehört!"

„„Nu,"" beſänftigte die Valtineſſin, „„ſei nur gut, du Mordmädle du. Heut iſt's freilich zu ſpät. Aber morgen iſt auch noch ein Tag, wo im Kalender ſteht.""

„Wenn Sie hingeht," ſagte die Schmiedin noch zur Valtineſſin: „ich bin auch dabei."

Der dicke Semmelbeck hatte zu Allem kein Wort geſagt. „Hm," dachte er, als er ſich erhob. „Wenn das wild' Ding in die Angſt kommt, wird ſie mich am End' ſchon nehmen. Und wenn's gut geht, krieg' ich ſie zu mir ohne den Supperdent."

Da tütete draußen der Diktes elf Uhr und eine Viertelſtunde darauf ſchlief der ganze Gringel.

Als die Heiterethei, den Tag nach unſerem Beſuche im Gringel, Abends auf dem Heimwege war, erſchrack ſie über die Eile, mit der die alte Annemarie ihr entgegen kam.

„Iſt was paſſirt?“ fragte ſie die Alte. „Das Liesle iſt doch nicht krank?“

Die Annemarie konnte noch nicht reden. Sie winkte bloß und deutete nach dem Häuschen zu.

„Sie hat's die ganz' Zeit her ſchon mit den Zähnen gehabt,“ ſagte die Heiterethei; „ſie hat doch nicht Krämpf' gekriegt?“

Jetzt bemerkte die Heiterethei erſt, die Alte trug ihre Schuhe in den Händen, als fürchte ſie, ſonſt zu laut aufzutreten, und ging auf Strümpfen; bei ſolchem Wetter und an Werkeltagen ein an ihr unerhörter Luxus. Dabei nickte ſie ſo eigen, und all ihr Winken und Deuten ſtrahlte von Feierlichkeit.

„Aber was iſt das nur mit euch?“ fragte die Heiterethei, indem ſie unwillkürlich ſtehen blieb.

Die Annemarie ſchlug die Schuhe zuſammen, weil ſie die Hände nicht frei hatte, und die Heiterethei mußte wiederum über ihr leiſes und vornehmes Sprechen erſtaunen, als die Annemarie ſagte: „Ach, daß Gott erbarm'! Drinn ſind ſie. Sie ſind drinne.“

„„Wer denn?““ fragte die Heiterethei ungeduldig.

„Ja, die Weiber!“

„„Ja, die Schneiderin da vom —““

„Die?“ ſagte die Annemarie ordentlich entrüſtet. „Um die zieh' ich meine Strümpf' nicht an. Gott bewahr'! Ich hab' nicht gewußt, was ich ſollt' denken! Daß mir ſo was noch auf meine alten Tag' paſſirt!“

„„Wenn ihr's nicht ſagen wollt,““ entgegnete die Heiterethei ungeduldig, „„werd' ich's ja ſeh'n, wer's iſt.““

Die Annemarie aber hielt ſie auf. „Die größten Weiber, wo im Städtle ſind. Die Gringelwirths-Valtineſſin mit ihrem rothen Sacktuch, die Morzenſchmiedin und die Weberin vom Säumarkt. Ach, hat die Valtineſſin einen Blick in ihren Augen, der iſt nicht auszuſagen! Ich bin noch ganz außer mir. Ach, Bäſ' Annedorle, die Ehr', die große Ehr'!“

„„Ja,““ lachte die Heiterethei, „„wenn die Valtineſſin auch nicht die größt' Frau im Städtle iſt, die dickſt' iſt ſie gewiß.““

Die Annemarie nahm die Schuhe unter die Arme und ſchlug die Hände zuſammen, daß die Heiterethei jetzt lachen konnte. Das war ihr, als wenn Eins in der Kirche gelacht hätte während des Segens.

Die Heiterethei lachte nur noch mehr, als ſie die Annemarie ſich ſo feierlich geberden ſah. „Eure großen Weiber! So groß iſt doch keine dabei, wie der ſteinerne Chriſtoffel am Rathhaus. Und wären ſie noch größer, mit der Arbeit bin ich für die ganz' Wochen verthan.“

Die Annemarie hatte nun wieder zu erſchrecken, daß die Heiterethei den großen Weibern etwas zutraute, was ſo tief unter ihrer Würde war. „Aber was denkt ihr denn? Meint ihr denn, eine große Frau beſtellt ihre Leut' ſelber? Daß Gott erbarm'! Und wenn's weiter nix war, das hätten ſie mir könnt' ſagen.“

„„Ja, aber was iſt's denn?““

„Wenn ich's wüßt'! Da iſt die Ein' um die Andere gekommen und hat gefragt, ob ihr noch nicht heim wär't. Und jetzt ſind ſie wieder alle drei drinne. Und was ſie hatten zu ſagen, das wär' für euch und ſonſt für Niemand.“

„Aber ihr werd't doch nicht!“ unterbrach ſich die Annemarie ſelber. „Wie ihr einen erſchreckt! Ihr werd't doch nicht ſo hineingehen? Wart't, Annedorle, ich werf' euch eure Strümpf' zum Hinterfenſter 'raus. Und hernachen wollt' ich euch erſt noch allerlei ſagen. Deſſentwegen bin ich euch entgegen. Ihr ſeid ein Bißle grob mit den Leuten und red't immer, wie ihr's meint. Und es iſt gar nicht ſchicklich, wenn man keine Lügen ſagt bei großen Leuten; die Wahrheit iſt nur für die armen Leut', deßhalb nennt man's auch die nackt' Wahrheit. Und ihr red't auch immer ſo laut, da wollt' ich“

„„Ja, wenn ihr mir hauſſen ſchon die Geduld alle macht,““ ſagte die Heiterethei ärgerlich, „„hernachen ſeid ihr ſelber ſchuld, wenn ich drinn keine mehr hab'. Zieht ihr meinethalb noch ſechs Paar Strümpf' auf einmal an; ich will euch noch meine dazu borgen. Meine Füß' ſind rein: ich hab' ſie erſt im Bach gewaſchen. Und wie ich red', ſo red' ich: zier'n thu' ich mich einmal nicht. Um die ganz' Welt nicht, geſchweig' um drei alte Weiber. Und nu laßt mich 'nein.““

Aber die Alte umſchlang das Mädchen und bat

ſchluchzend: „So macht nur wen'gſtens einen Reiger, wenn ihr 'nein kommt. Seht ihr, Annedorie, ich hab' euch gekannt, wie ihr noch war't wie das Liesle; nur einen Reiger! Thut mir nur den Reiger zu' Lieb' noch vor mein'm End'."

„„Vor dem Herrgott mach' ich einen Reiger,"" lachte die Heiteretbei, indem ſie die Alte von ſich abſtreifte. „„Und eure drei großen Weiber ſind noch lang' kein Herrgott. Das iſt mein Häusle, hat ſelber Spitz geſagt und hat den großen Bullenbeißer 'naus gejagt. Ich bin nicht zu den Weibern gegangen, ſie ſind zu mir gekommen. Bin ich den Weibern nicht recht, ſo bin ich mir recht, und ſo iſt's, und nu iſt's fertig!""

Die Alte kannte das Mädchen zu gut, als daß ſie nach dieſem Trumpf noch einen Verſuch hätte machen ſollen. „Das iſt einmal Eine!" ſagte ſie kopfſchüttelnd und wackelte mit kummervollem Blick dem raſchen Mädchen in die Stube nach.

Drinnen waren die drei großen Weiber eben beſchäftigt, das kleine Liesle und ſeine Garderobe zu muſtern. Da war kein Hemdchen und kein Strümpfchen, das nicht mit Kennermienen betrachtet worden wäre.

Die Heiteretbei ſagte eintretend in ihrer friſchen Weiſe: „einen guten Abend herein." Die Annemarie machte den Reiger dazu, den ihrer Meinung nach die Heiteretbei hätte machen müſſen. Als dieſe die Beſchäftigung der Frauen ſah, begannen ſich die Druck-

flecken auf ihren Wangen zu zeigen. Sie dachte: „Ja, so unverschämt sind die großen Weiber! Als wär' die Armuth und ihr Bißle Sach' bloß, damit sie dran könnten seh'n, wie reich sie sind."

Die Valtinessin aber setzte sich auf den einzigen vorhandenen Stuhl, schlug auf ihre Kniee und begann: „Was wahr ist, das muß man sagen; das Annedorle ist das ordentlichst' und bravst' von allen armen Mädlen in der Stadt."

„Und da ist sie noch so lustig dabei," sagte die Weberin. Es sah aus und klang, als spänne sie an einem unsichtbaren Spinnrade und sänge dazu. „Und da ist sie noch so lustig dabei, das Annedorle, als gäb's keine Weidenbüsch' auf der Welt und auch keinen, der dahinter lauern könnt'. Wie das klein' Kind auf selbem Bild, das lacht und in die Händle patscht, und der Bär hat's schon beim Kragen. Das ist die Gesundheit, Frau Gevatter Valtinessin."

„„Ja,"" sagte diese, „„aber für den Bär, da sind wir da. Hier sitz' ich und sag', der Bär soll das Annedorle nicht beißen, so lang' ich eine Zunge hab' in meinem Hals.""

Die Schmiedin sagte gerührt: „Ja, wenn das Annedorle so lustig ist, das kann mich ordentlich dauern."

Die Heiterethei sah die Frauen, eine nach der anderen, verwundert an. Die Annemarie verfolgte jede Bewegung des Mädchens ängstlich mit ihren Augen.

„Ja, es wär' nicht halb recht," ſpann die Weberin wieder, indem ſie und die Schmiedin ſich voll Rührung auf die Ofenbank niederließen, „es wär' nicht halb recht, wenn man's ſo ruhig wollt' mit anſeh'n. Was das aber für ein hübſch Stüble iſt!"

„Ich meint'," ſagte die Schmiedin, „da auf dem Heerd müßt' ſich's gut Kaffee kochen."

„Und da auf dem Tiſchle," ſpann die Weberin; „beſſer muß der Kaffee gar nicht können ſchmecken, als auf dem Tiſchle da. Das Annedorle hat wohl keinen im Haus?"

„„In mein Häusle kommt ſolch' Zeug nicht,"" entgegnete die Heiterethei. „„Mein Kaffeetopf, das iſt draußen der Brunn.""

Die Annemarie erſchrack und hielt ſich den Mund zu, als wäre dadurch zurück zu nehmen, was die Heiterethei geſagt hatte.

„Ja," ſagte die Valtineſſin, „es red't ſich beſſer bei einem Schäle Kaffee. Die Annemarie könnt' in den Gringel. Die ſoll'n mir welchen ſchicken von dem guten in dem obern Käſtle, wo die Fuhrleut' kriegen. Und Rahm aus dem mittlern Topf. Und auch drei Köpple und drei Unterſchalen. Ein Topf und Holz wird doch wohl da im Häusle ſein."

Die Annemarie fühlte ſich geehrt durch einen Auftrag der Valtineſſin. Daß die Valtineſſin dem Häuschen einen Topf zutraute, dafür bedankte ſie ſich bei ihr

in des Häuschens Namen mit einem Reiger. Indem ſie ging, dachte ſie: „So wird mir ja wohl auf dem Schloßweg Eins begegnen und wird mich fragen, wo ich ſo nothwendig hin hab'." Aber die Furcht, die Heiterethei könnte unterdeß daheim was Verkehrtes machen, ließ ſie auf dem ganzen Wege der ihr gewordenen Ehre nicht recht froh werden.

„Na," ſagte die Schmiedin, „die werden zu Haus auf mich warten. Mit meiner Mäd da iſt's auf der Gottes Welt nix. Nicht die Küh' werden ordentlich gefüttert ohne mich. Meine Nachbarn wiſſen's allemal, wenn ich weg bin. Ja, ſagt die Schneiderin neben mir, das iſt auch eine Kunſt: man hört's den Kühen am Brüllen an, ob die Morgenſchmiedin daheim iſt oder nicht. Die denken eben immer nur an die jungen Burſch'."

„Ja," ſpann die Weberin, „an den Lohn denken ſie, aber an die Arbeit? Da muß man Alles noch ſelber machen mit ſeinem kranken Leib. So ſchlimm iſt's noch nicht geweſt mit den Dienſtboten. Ich will Gott danken, wenn mein Kätterle herangewachſen iſt. Wie wär's denn mit dem Annedorle? Das müßt' eine Mäd geben!"

„„Ja,"" ſagte die Heiterethei, „„daß ich mir den ganzen Tag ſollt' laſſen befehlen von einer Frau, wo nix verſteht? Ich ſeh' ſelber, was zu thun iſt, und ſagen lan' ich mir nix. Ich hab' auch ſo zu thun, und hernachen bin ich in meinem Häusle mein eigener Herr.""

Die Valtineſſin aber ſchlug auf ihre Knie und ſagte: „Wer am Gründonnerstag Sechszig iſt geweſt, der hat andere Zeiten d'erlebt. Mein' Ev', das iſt ein Mordmädle, was Aerbeten beſagt, aber es iſt zu viel mit den Sachen und Machen und wird noch alle Tag' mehr. Ich ſollt' auch zu Haus ſein, aber obſchon mein Vater ſelig ein Weber iſt geweſt, hier ſitz' ich und ſag', wo's meinen Nächſten gilt, da ſeh' ich das Meinig' nicht an."

„„Ja ſo iſt man einmal,"" ſpann die Weberin den Faden der Valtineſſin fertig.

„Und hernachen," ſchlug ihn die Valtineſſin auf ihren Knieen platt, „iſt das Annedorle auch ein echt Luckenbacher Kind."

„„Mein Mann,"" knüpfte die Schmiedin einen anderen daran, „„der wird auch brummen.""

„Und meiner huſten," ſpann die Weberin ihn fort.

„„Na,"" nahm ihn die Schmiedin wiſchen beide Hände, „„wenn die Gevatter Weberin meinen hätt'! Die weiß nicht, wie gut ſie dran iſt. Das iſt ein Böſer! Mit dem iſt keine Stund' Auskommen. Wenn ich nicht ſo ein gut Thier wär', ich möcht' ſeb'n!""

„Na, wenn die Morzenſchmiedin klagen will!" zerriß der Weberin den Faden. „Da iſt meiner ein wahrer Satan dagegen. Ich bin eine kranke Frau, eine ſehr kranke Frau, und doch wird kein Menſch einen Huſter von mir hören. Ich huſt' in meinem Kämmerle, aber der? Der iſt geſund wie ein Fiſch und

hust't den Leuten die Ohren von einander aus bloßer Bosheit. O, wenn ich sagen sollt', was der für Einer ist! Ich bin die elendst' Frau in der Stadt."

Die Valtinessin aber sah die Beiden ordentlich mitleidig an. Denn was waren der Schmied und der Weber zusammen gegen den seligen Valtines, da er noch lebte! „Ihr könnt beide dem lieben Gott danken den ganzen Tag auf euren beiden Knieen," sagte sie, indem sie sich auf die ihrigen schlug. „An meinem, da war nicht eine Ader, die gut wär' gewest; Alles hat er gethan, was nicht recht ist. Nun liegt er draußen auf dem Gottesacker. Er war ein guter Mann. Ich hab' keine Klag' über ihn gehabt. Ich müßt's lügen. Es hat Keine einen bessern gehabt!"

„„Das heißt,"" sagte die Schmiedin. „„Ich brauch' meinen nicht zu loben."" Sie sah nicht ein, was ein Todter vor einem Lebenden voraus haben sollte.

„Na," sann die Weberin, „die Best' kann froh sein, wenn sie so einen kriegt, wie meinen. Ich tausch' mit Keiner nicht."

Die Heiterethei hatte sich mit ihrem Gestrick auf ihr Bett gesetzt, und das Liesle trieb Possen um sie herum. Der Heiterethei war's schon komisch vorgekommen, daß die Weiber in ihrem Stübchen saßen und ganz vergessen hatten, was sie eigentlich hier wollten. Wie der Ehrgeiz sie trieb, daß erst jede die Elendeste, hernach die Glücklichste sein wollte, da wurde es ihr

doch zu toll. Sie brach in lautes Lachen aus. Dieſes ſchoben zu ihrem Glücke die großen Weiber auf des Liesles Rechnung. Denn daß ein armes Mädchen über große Weiber zu lachen ſich erdreiſten könnte, davon hatten ſie ſo wenig eine Ahnung, als von der Möglichkeit überhaupt, daß eine große Frau etwas Lächerliches reden oder thun könne.

Die Annemarie wär' nicht halb ſo eilig zur Thür herein gerannt, wenn ſie nicht das Lachen der Heiterethei draußen gehört hätte. Sie meinte, ihre Furcht von vorhin ſei in Erfüllung gegangen.

Die Freude über ihre Rückkehr, welche die Frauen zeigten, beruhigte ſie. Sie wagte ſogar, von dieſer, nachdem ſie den größten Theil freilich dem Kaffee und den Taſſen auf Rechnung geſetzt, einen ganz kleinen Reſt für das Wiederſehen ihrer Perſon zurück zu behalten und war glücklicher darüber, als die Frauen über den Kaffee. Mit großem Eifer unterzog ſie ſich ſogleich unaufgefordert der Bereitung des Getränkes, und als die Valtineſſin das fertige gekoſtet und die Geſchicklichkeit der Annemarie belobt, da gab's den Reſt des Tages über keinen Wunſch mehr für die Annemarie, es müßte denn der Neider ſein, den die Heiterethei ihr vor ihrem End' noch zu Lieb thun ſollte.

„Aber das Annedorle trinkt doch auch ein Schäle mit uns?" fragte die Weberin.

Der Heiterethei kam's drollig vor, daß ſie in ihrem

eigenen Häuschen bewirthet werden ſollte. Sie ſagte: „Trinkt nur euer Zeug ſelber; ich mag keins.“

Die Annemarie meinte, die Heiterethei hätte ſich eigentlich bedanken müſſen, und machte für die Heiterethei einen Knix.

Bei der zweiten Taſſe war es, daß die Rührung wiederum eintrat, die der Heiterethei Kommen und unbefangenes Weſen erregt hatte. Die drei Frauen ſahen ſich ein Mal über das andere Mal an mit ſo „barmherzigem Gethu“, wie es die Annemarie nach ihrem Abgange gegen die Heiterethei bezeichnete, daß der Alten die Thränen in die Augen kamen, obſchon ſie noch nicht wußte, worüber ſie eigentlich weinte.

Und endlich begann nun die Valtineſſin das Bild der Gefahr, die über ihr ſchwebte, vor den Blicken der Heiterethei aufzurollen.

Aber die Heiterethei lachte nur dazu. Wie ihr die Wildheit des Holders-Friß mit den brennendſten Farben geſchildert war, meinte ſie: „Wenn der Holders-Friß wild iſt, bin ich noch wilder.“ Wie ſeines Entſchluſſes „es zu thun“, ſeiner Verkleidung und ſeines nächtlichen Weges nach den Weiden gedacht worden, ſagte ſie: „Er iſt eben in das Weiden-Wirthshaus gegangen.“ Mit der Eindringlichkeit der Warnungen nahm ihr Muthwille zu.

„Ja, wenn man nur noch wüßt', was es iſt, das

er euch will thun!“ brach die Schmiedin aus. „Das iſt das Schrecklichſt', daß man das nicht einmal weiß.“

„Ja,“ beſtätigte die Weberin und vergaß das Spinnen vor Gemüthsbewegung, „man zerbricht ſich den Kopf und bringt's doch nicht heraus.“

„„Ja, was er will?““ ſagte die Heierethei mit muthwilligem Ernſt. „„Was er will, daß er da um das Häusle lauert? Frei'n will er mich, und ihr werdt's nicht hindern.““

Ueber dieſen Frevel ſchlugen die Weiber die Hände zuſammen. Die alte Annemarie that daſſelbe zugleich vor Schrecken und aus Höflichkeit.

„Weiber,“ ſagte ſie; „die ganz' Nacht hab' ich's in den Weiden hören rauſchen.“

„Nu,“ meinte die Heiterethei, „wenn er nicht meinetwegen an's Häusle kommt, ſo hat er's auf euch abgeſeh'n, Bäs Annemarie. Geſteht's nur gutwillig ein. Denn weiter wohnt keine im Häusle da.“

Darüber nun brachen die Frauen wiederum in ein Gelächter aus. Die Baltineſſin verſicherte, die Heiterethei ſei ein Hauptmädle, beinah' wie ihre Ev'. Die Annemarie lachte mit, ſo ſehr ſie ſich ſchämte. Dazwiſchen faltete ſie ein Mal um das andere Mal die Hände und ſah andächtig nach dem Himmel. Denn der konnte den Frevel übel nehmen, wenn er eben nicht bei guter Laune war.

Die Baltineſſin war die Erſte, der's gelang, wieder in das „barmherzige Gethu“ hinein zu kommen.

Sie ſchlug auf ihre Kniee und ſagte: „Jedem, was ihm gehört, dem Ernſt und dem Spaß; die Sach' iſt nicht zum Lachen. Und weil ich einmal hier ſitz', ſo will ich auch meinen Fuß nicht weiter ſetzen, bis ich die Annedorle hab' errettet.

„Ja, laßt euch rathen, Annedorle,“ ſagte die Schmiedin. „Geht beileib' nicht bei Nacht aus euer'm Häusle.“

„Und verſchließt's auch bei Tag,“ ſpann die Weberin, „ſo lang' wir nicht bei euch ſind.“

Die Baltineſſin ſchwang ihre Haube. „Und wenn das Annedorle vernünftig iſt, ſag' ich, hernachen geht ſie auch bei Tag nicht aus ihrem Häusle heraus.“

„Ja, ihr meint,“ lachte das Mädchen, „verhungert iſt auch geſtorben, und wer todt iſt, dem thut kein Menſch mehr was. Da habt ihr ſchon Recht. Ich aber denk', es iſt beſſer, es will mir Einer was thun, und ich bleib' am Leben und wehr' mich. Und ich hab' auch Recht.“

„Wenn ich das Annedorle wär',“ ſagte die Schmiedin, „ich freit'. Und ich weiß mehr als Einen, der ſie gern' nähm'.“

„Ja,“ ſpann die Weberin, „ein ledig Weib iſt einmal wie ein Arzneiglas, wo kein Zettel drau iſt.“

Damit hatte es die Weberin getroffen.

„Kann ſein," ſagte die Heiterethei getreut, „daß Andere Arzneigläſer ſind geweſt, eh' ſie gefreit haben; ich bin keins und brauch' keinen Zettel. Wenn's ſo gefährlich iſt, warum geh'n denn die Arzneigläſer herum und haben ihren Zettel nicht um den Hals? Und mit dem Holders-Fritz und ſeinem Auflauern, das iſt obendrein nur dummes Zeug."

„Na, nichts für ungut," ſpann die Weberin. „Wenn das Dorle nicht will, ſo kann man ſie nicht zwingen. Aber in Acht nehmen bricht keinen Finger."

„Und zu Nacht," fügte ſie hinzu, „ließ ich ihn nicht herein, wär' ich das Dorle, er möcht' Urſachen machen, was für er wollt'."

Das nahm die Heiterethei nun doch im Ernſt übel. Die Druckflecken prophezeiten nichts Gutes. Und wer weiß, was ſie geſagt und gethan hätte, ohne das allgemeine angelegentliche Verſichern, man kenne ſie zu gut, um mit dieſer Warnung ihrer Aufführung zu nahe treten zu wollen.

„Man weiß ja," ſagte die Weberin, „das Annedorle iſt das bravſt' unter den armen Mädeln in der Stadt, und Niemand weiß nix Unrechts an ihr. Ich hab' mit keinem Gedanken daran gedacht, daß ich das Annedorle wollt' beleidigen. Deßhalb hätt' ich doch nicht Arbet und Alles laſſen liegen und wär' hierher gekommen mit ſammt meinem kranken Leib."

„Aber nu muß ich doch heim," ſagte die Morzenſchmiedin, indem ſie aufſtand und ihr Gehäuſe feſter zuſammen nahm. „Die Schneiderin hört's ſonſt an meinen Kühen, daß ich nicht daheim bin."

„Ja," ſchloß die Valtineſſin mit einem gewichtigen Schlag auf ihre Kniee. „Wir wollen das Unſer' thun nach unſern Kräften. Die Köpple laſſen wir da. Morgen kann die Morzenſchmiedin den Kaffee mitbringen, und ein Paar Stühl' will ich laſſen her beſorgen, damit wir dem Himmel eine Seel' erretten."

Damit ſtand ſie ſchon quer in der Thür des Häuschens. Dieſe, ſah man, war nicht für ſie berechnet. Es koſtete ihrer maſſiven Grazie einige künſtliche Wendungen, bis ſie ſich hinausgeſchraubt hatte.

„Lach' Sie nicht, Dorle, lach' Sie ja nicht," warnte die Morzenſchmiedin noch von draußen. „Das dauert mich zu ſehr."

„Wenn ich nicht lachen ſoll", ſagte die Heiterethei hinter den Gehenden her; „weinen mag ich nicht! Und die ganz' Geſchicht' iſt nur dummes Zeug. Bei Tag muß ich in die Aerbet, und bei Nacht verſchließ' ich mein Häusle ohne euch."

Die alte Annemarie hielt's für ihre Pflicht, der Heiterethei noch einmal Alles vorzuhalten, und womöglich mit den Worten und Geberden der großen Weiber; etwas daran zu ändern, hätt' ihr ein Unterſchleif, eine Art Kirchenraub geſchienen.

Die Heiterethei war nicht einzutreiben, und der alte Hollunderbusch schien ihrer Meinung. Noch eine ganze Weile, nachdem die Weiber gegangen, hörte man, wie er sich vor Lachen schüttelte.

Aber es blieb nicht etwa bloß bei dem versprochenen Besuche der Valtineſſin, Weberin und Morgenſchmiedin. Die Heiterethei hatte ſich jeden Tag über die wachſende Zahl der Frauen zu verwundern, die zum Theil unter den geſuchteſten Vorwänden zu ihr herein kamen, um ſie zu warnen und ihr rathen zu helfen, und um ſo zahlreicher und angelegentlicher, je mehr durch das ewige Bedenken der Sache deren Bedenklichkeit wuchs. Sie hatte Mancher, die ſie bis jezt für hochmüthig, ja, für ihr feindſelig gehalten, dieſes in ihrem Herzen abzubitten.

Erſt meinte ſie freilich, nur der Neugierde, ihr Hausweſen zu ſehen, habe ſie den unerwarteten Zuſpruch zu danken. Aber dieſe wäre beim erſten Male geſtillt geweſen, und die gutmeinenden Frauen konnten bald nicht mehr vorbeigehen, ohne einzuſprechen. Und nie hatten ſie ſo oft vorbei zu gehen gehabt.

Die Heiterethei dachte jeden Tag beſſer von den großen Weibern. Und wenn ſie ſich's auch nicht eingeſtehen wollte, die allgemeine Theilnahme that ihr doch wohl.

Dafür verwunderten ſich die Frauen immer mehr, daß ſie nicht früher eingeſehen, welch ein braves, aller Achtung und Hülfe würdiges „Thier“ die Heiterethei war; beſonders wie gut und recht ſie an dem Kinde ihrer Schweſter handelte.

Wer aber bei der Sache nicht gewann, das war der Holders-Fritz. Jeden Tag wurde die Vergoldung ſeines Bildes dünner und erwies ſich zuletzt ſogar obendrein noch als unecht. Auch die wenigen Tugenden, die man ihm bisher noch zugeſtanden, hielten die Probe nicht.

Die Einzige, die für ihn ſprach, war die Heiterethei. Sie konnte es nicht leiden, wenn von Einem hinter ſeinem Rücken Böſes geredet wurde, er mochte ſein, wer er wollte.

„Und wenn's auch wahr wär', das mit dem Holders-Fritz,“ ſagte ſie, „daß er jetzt auf mich lauern thät'! Wild iſt er geweſt, das will ich auch zugeben, aber außerdem ſollt' Keiner was Unrechts von ihm ſagen, und die Leut' im Städtle am wenigſten. Denn wenn der Holders-Fritz nicht wär' geweſt beim Brand vor ſechs Jahren, da hätten wir jetzt keine Kirch' mehr, wo wir hinein könnten geh'n. Und bei dem Wolkenbruch hernachen, da hat er ganz allein die Gerbersleut' heraus geholt, wo ſonſt wären ertrunken. Ich hab' nix mit einem Burſch, und mit dem Holders-Fritz am allerwenigſten, aber man muß reden, was wahr iſt.“

„Ja," sagte dann die Schmiedin, „das ist alles recht, aber der Herr Vicares hat erst den letzten Sunntig noch gepredigt, man soll nicht ansehn, was ein Mensch thut, sondern was seine Absicht dabei ist. Und die Absicht ist's, warum man einen Menschen soll loben oder nicht."

„Denn warum?" fiel die Tischlerin ein, „wie er die Kirch' und die Menschen hat gerett't, da ist's ihm auch nur darum gewest, daß er seine Stärk' hat wollen zeigen, wie wenn er einen Tanzboden hat geräumt. Wenn einer einen Menschen will retten, so muß er's aus Christenlieb' thun, und was einer nicht aus Christenlieb' thut, das ist Sünd', denn warum? Wenn einer einen Menschen nicht aus Christenlieb' will aus dem Wasser ziehn, da ist's besser, er läßt ihn gleich drin liegen. Die Schmiedin hat schon Recht."

„Ja, aber," sagte die Tüncherin, „man weiß ja auch nicht einmal gewiß, ob er's auch ist gewest, der die Kirch' hat gerett't. Wenn man Alles wollt glauben, was die Leut' reden, da müßt' man einen Kopf dazu haben, so groß wie ein Ochs."

„Na, ich will nichts sagen," spann die Weberin mit beiden Händen. „Aber wenn ich Zeit hätt', da wollt' ich Geschichten erzählen. Wißt ihr noch, wie's bei der Leiermühl war, wie die ist abgebrannt? Die Knechtsfrau war die Alleremsigst', wo beim Löschen gewesen ist; der Amtmann selber hat sich gewundert; sie

hat mehr gethan, wie zwei Männer, hat er gesagt, und ihre ganzen Haar sind verbrennt gewest, so hat sie sich gewagt, wo kein anderer hat das Herz gehabt. Und wer hat die Leiermühl' angebrennt gehabt? Wer ist's gewest? Die Knechtsfrau selber ist's gewest. Und so, hat der Actuarius hernachen gesagt, so ist's gewöhnlich, und drum passen die Herr'n allemal auf, wer beim Löschen und Machen am eifrigsten ist."

Da ging den Frauen ein Licht auf, so hell und schauerlich, als der Brand der Leiermühl' selbst.

„Ja," sagte die Tüncherin leise, ich wollt' mit dem Finger auf den zeigen, der die Stadt selbmal hat abgebrennt."

„Und wer den Wolkenbruch hat angestift't," setzte die Beutlerin hinzu.

Die Russensattlerin machte eine Geberde, die hieß: „Hab' ich das nicht schon vor zehn Jahren gesagt? Aber wer hat mir denn geglaubt?"

Die Heiterethei aber hätte gelacht, wär nicht ihr Blick eben auf ihren kleinen Holzvorrath gefallen, der in bedenklicher Schnelle seinem Ende entgegen ging. Er hatte mit der öffentlichen Meinung von den Tugenden des Holders-Fritz Ein Schicksal.

Die Heiterethei war meist in Tagesarbeit von ihrem Häuschen entfernt; aber das störte die sorglichen Frauen nicht. Sie kamen Tag für Tag schon früh

in das Häuschen. Die Valtineſſin hatte für Stühle geſorgt; ihre Taſſen trugen ſie bei ſich. Jeden Tag hatte eine Andere Kaffee und Sahne zu beſchaffen. Wenn man die Heiterethei nicht traf, ſo traf man andere Frauen. Redete man nicht von dem neueſten Ueberfalls-Verſuche des wilden Holder, ſo redete man von anderen Dingen; und der Fall ſoll in Luckenbach und manch anderswo noch zum erſten Mal vorkommen, daß auch nur zwei Frauen aus Mangel an Stoff ſchweigen müſſen. Ging eine mit dem ſchmerzlichen Bedauern, ihre karggemeſſene Zeit erlaube ihr nicht, länger auf das gute Annedorle zu warten, ſo kam dafür eine andere, wenn nicht zwei oder noch mehr.

Das Häuschen unter den Weiden war zu einer Art Hauptwache geworden. Den ganzen Tag kräuſelte der Kaffeerauch ſeine leichten Wölkchen um das Strohdach und den alten Hollunderbuſch. Wenn die Heiterethei Abends vom Felde heim kam, fand ſie oft das ganze Stübchen voll. Dann begann ein Erzählen, ein Warnen und ein Rathen, ein Befürchten und Beſchworen, daß eine Andere als die Heiterethei mürb geworden wäre.

Die Heiterethei lachte und ſpottete, und je bedenklicher ſie endlich doch ſelber wurde, deſto mehr. Sie konnte nicht mehr zweifeln, der Holders-Fritz laure ihr auf; ihre eigenen Augen hatten ſie davon überzeugt.

Sie lachte und ſpottete jeden Tag luſtiger, und jede Nacht verſchloß ſie vorſichtiger ihr kleines Haus.

„So iſt's," zirpte das Heimchen im Gringel Abends hinter dem Ofen hervor —, wer nach ihm ſah, wurde nichts gewahr als zwei ungeheure Brillengläſer. „Wenn einmal ein Menſch einen böſen Gedanken hat gefaßt, hernachen hat er für nix Anderes mehr keinen Sinn. Sagen darf er's Niemand, und weil er meint, die Leut' ſehen's ihm an, ſo weicht er den Leuten aus. Und ſo muß er nun erſt recht in ſeine böſen Gedanken hinein kommen, weil er nix Anderes hat, womit er ſich könnt' eine Zerſtreuung machen. Wenn ſo ein Dieb oder ein Mörder erſt mit einem rechtſchaffenen Gevatter oder ſo aus der Sach' reden thät', da würd' Manch's nicht geſcheh'n. Wißt ihr, was ich thät', wenn ich Ihr wär' Meiſter Sacher?"

„„Nu?""

„Ich ging' auf der Stell' in die Gericht' und zeigt's an."

„„Ja,"" entgegnete der Meiſter Sacher phlegmatiſch, „„die? Einen hindern, daß er nicht ſchlecht wird, das fällt denen nicht ein; hernachen, wenn er's iſt, kriegen ſie ihn noch zeitig genug bei denen Ohren. Das liegt an denen ſchlechten Einrichtungen. Der Staat bezahlt die Amtleut', daß ſie einen Dieb richten, wenn er geſtohlen hat; da muß ihnen daran gelegen ſein, daß die Dieb' recht ſtehlen. Wenn ich die Sach' zu machen

hätt', da krägen ſie nix, wenn ein Dieb ſtiehlt, allein aber für jeden Dieb, der nicht ſtiehlt, einen Louisd'or.""

„So werd't ihr doch in die Gericht' geh'n, Vetter Mathes?" zirpte das Heimchen wieder. „Es wär' doch ſo ſchrecklich, wenn's paſſiren ſollt', und ihr hättet's können verhindern und hättet's nun auf euer'm Gewiſſen!"

„„Ich hab' mit dem Meinigen genug zu thun,"" entgegnete der Vetter Mathes trocken.

„Aber, ihr Leut', ſo wird doch einer von euch in die Gericht' geh'n?" zirpte das Heimchen wieder, und man hörte an der Betonung, daß es die Vorderbeine über den Kopf zuſammenſchlug. „Ihr müßt nur denken, wenn's nicht an die Gericht' wird gebracht, können die nix thun. Die geht eine Sach' nix an, und wenn ſie ihnen auf der Naſen ſäß', wenn ſie nicht als ein ordentliches Anliegen an ſie gebracht wird."

Als das Heimchen eine Zeit lang geſchwiegen, ohne eine Antwort zu erhalten, zirpte es weiter: „Da ſitzt die ganze Stuben voll. Karten können ſie und von ihren Aeckern reden und Sachen und Machen, aber in die Gericht' geh'n, kann Keiner. Das iſt doch eine ſchreckliche Welt!"

Der Merzenſchmied nahm die Sache leichter.

„Nun?" fragte er die Schmiedin, die, eben heim gekommen, ihren blauen Mantel von ſich that. „Die Wacht vorbei, Leut? Wer hat denn heut die Schur in der Wachtſtuben, der Feldwebel oder der Corporal?"

„„Laß du's nur die Valtineſſin hören,““ entgegnete die Schmiedin, „„die würd' dich ſchon befeldwebeln, und die Gevatterin Weberin würd' dir den Corporal eintränken, wie ſich's gehört'.““

„Du müßteſt einen guten Tambauer geben, Lene, du braucht'ſt keine Trommelſchlägel.“

„„Brauchſt nicht zu ſpotten! Wer iſt ſchuld, wenn ich mager bin, als du? Du ärgerſt mich den ganzen Tag.““

„Nu, erzähl' nur aus deiner Wachtſtuben was.“

„„Ja, da vergißt du noch den Gringel darüber. Wenn der der armen Annedorle nur was Recht's verſetzen thät', du legt'ſt gleich einen Batzen in den Klingelbeutel, du ſchadenfroher, nachträgeriſcher Mann! Du kannſt dem Mädle das mit dem Schiebkarr'n nicht vergeſſen. Spott' du nur, ſpott' du nur! Weil wir das Annedorle beſchützen, das iſt dein Aerger. Und dir zum Trotz beſchützen wir ſie erſt recht.““

„Ja, euer Feldwebel allein, wenn der auf ſeine Kniee ſchlägt und ſeine Zunge vom Leder zieht, da reißt ſo ein wilder Fritz aus. Aber Spaß beiſeit'. Ich denk' ſchon lang' nicht mehr ſo, wie ich da red'. Du wirſt mir immer caputter, Lene; du dauerſt mich, und es wird noch ganz alle mit dir, wenn ich dir nicht helf'.“

Die Schmiedin ſah ihn verwundert an. Sie hätte ihm gern geglaubt.

„Ja, guck',“ ſagte der Schmied, „das kommt von deinem guten Gemüth.“

„Wenn ich ſein Gethu kenn', ſo iſt's doch ſein Ernſt," dachte die Schmiedin.

Der Schmied fuhr fort: „Guck', Lene; verſteh' mich recht. Wenn dir's angſt wär', daß der Heiterethei was ſollt' geſcheh'n, das wär' Neugier, und ich kümmert' mich nicht drum. Aber dich plagt's, daß du's nicht weißt, was das iſt, das der Heiterethei könnt' geſcheh'n; guck', das iſt chriſtliche Lieb' zu deinem Nächſten, und da will ich dem Fritz einmal aufpaſſen und ſeh'n, was ich kann 'raus bringen. Heut' iſt die Heiterethei im Leinjäten. Bis ich hinkomm' an den Leinweg, da wird's finſter. Wenn's wahr iſt, daß er ihr aufpaßt, ſo müßt's wunderlich zugeh'n, wenn ich nicht mit ihm zu ſprechen käm'."

Die Schmiedin war ganz erſtaunt und verſprach ihm vor Freude, daß er, wie ſie ſagte, ſo in ihr chriſtlich Herz geſeh'n, einen Beizbraten und rohe Kartoffelklöße, ſein Lieblingseſſen, für morgen Mittag.

Der Morzenſchmied nickte zärtlich, nahm ſeine Pfeife vom Nagel und machte, nachdem er draußen in der Werkſtatt den Geſellen einen glühenden Hufnagel auf ſeinen Tabak halten laſſen, ſich auf den Weg.

„Wenn er's herausbrächt'!" ſagte die Schmiedin hinter ihm drein. „Das weiß die übergeſcheidte Gevatter Weberin doch nicht, die Alles beſſer wiſſen will. Wenn's nur was recht Schrecklich's wär', daß die einmal nix drüber wüßt'! Ich gönn' dem Annedorle nicht

etwa was Schlimm's, aber über das Schlimmst' kann man sich leichter trösten, wenn's einmal nicht zu ändern steht, wenn man's nur wenigstens weiß. Na, wenn's zu machen ist, der Tuckmäuser macht's gewiß. Und er ist doch nicht so gräulich, wie man manchmal denkt."

Die Heiterethei war wirklich noch im Leinfelde ihrer Base, als der Schmied des Weges kam.

Sie richtete sich eben vom Jäten auf und ging zu ihrer Schoppe, die unfern von ihr auf einem Steinhaufen lag, um sie anzuziehen.

„So spät Feierabend, Annedorle?" sagte der Schmied, indem er stehen blieb. „Eure Bäs hat da schönen Lein."

„„'s ist eben noch nicht spät,"" entgegnete die Heiterethei, die ihre Schoppe über der Brust zuheftete und das Tuch mit dem ausgejäteten Gras an einem Zipfel über die Schulter warf. „„Und der Lein könnt' auch größer sein.""

„Na, wenn heint der Holders-Fritz nicht auflauert! So einsam find't er's nicht gleich wieder. Geht ihr mit den Ulrichssteg, so seid ihr nicht allein."

„„Kann sein, ich wär' jenen Weg gegangen. Nu geh' ich den andern. Grüß' Gott.""

Dabei ging sie singend in einer anderen Richtung fort. Der Schmied hatte schon wieder ein „Das Mordmädle!" auf der Zunge. Aber — „Hm! dachte er weiter, kann auch die Furcht sein, was aus dem Mädle singt."

Und das wär' kein Wunder gewesen. So einsam und still hatte der Schmied die Gegend noch nicht gefunden. Nur eine Lerche sang, als er weiter schritt. Lerchengesang war es eben nicht, was den Schmied von seinen Gedanken abziehen konnte. Der wunderlich schnarrende Ton eines Wachtelkönigs, der sich eben hören ließ, bald hier, bald dort, wie um den Hörer zu veriren, traf weit eher eine verwandte Seite im Gemüthe des Schmiedes an, — zumal, da er jetzt von einer Stelle herkam, die ein Rittergut in seinem Gedächtnisse besaß. Dort hatte ja der alte Förster Schweigaus eine Schnei im Ulrichsholze angelegt und der Morzenschmied als Schulknabe mehr denn einmal die gefangenen Krammetsvögel aus den Schlingen geholt und sehr andere Dinge dafür hinein prakticirt.

Er geht immer duchsiger und schmunzelt; zuweilen meldet sich der Ruck von unsichtbarer Hand; er schmeckt die Possen in Gedanken noch einmal durch und rennt mit der Nase an einen Hagebuttenzweig.

„Gut," meint er, „daß das Gebüsch so dick ist, sonst wär' ich in den Bach gelaufen. Ob ich vom Weg abgekommen bin? Nein! Das ist die lange schmale Schling', die der Zehntbach macht hart am Weg. Hm! und der Schatten da drinn in der Schlinge? So einen Krammetsvogel hat der alt' Schweigaus sein Leben lang nicht gefangen!"

Immer duchsiger und gleichgültiger geht der Schmied, bis er dahin kommt, wo die Schlinge sich öffnet.

„Nun müßt' er ins Wasser springen," lachte er leise vor sich hin, „sonst hab' ich ihn." Er zieht sein Messer, um an einer Hagebutte einen Pfeifenräumer abzuschneiden, und sucht nach einem Zweige, der ihm gelegen hängt. Einige Schritte seitwärts, dann eine schnelle Wendung, und er steht vor dem Fritz. Und der Fritz ist's wirklich, der erst Miene macht, ins Wasser zu springen, aber, als ihn der Schmied bei der Jacke faßt und seinen Namen nennt, grimmig das Entkommen aufgibt.

„Hm," sagte der Morgenschmied wie verwundert, „bist du's, Fritz? Aber was machst du denn da? Hm, ja, 's hat heint warm gemacht, und du willst ein Bißle ins Wasser. Aber du hast doch deine Jacken verkehrt an? Ja, du bist schon im Wasser gewest, und in der Eil' hast du beim Ausziehn' die Aermel mitgenommen gehabt, und das hast du hernachen beim Anziehen nicht gemerkt."

Der Angeredete brummte etwas, das für ein „Ja, kann sein!" gelten konnte. Der Schmied wußte wohl, Niemand kam jenem ungelegener, als eben er, und das war ihm um so lieber.

„Ist's denn wahr, du gehst nicht mehr mit dem Adams-Lieb und seinen Kameraden? Wer hat mir's doch gesagt? Ich hab' gesagt: das ist vernünftig von

dem Fritz. Aber die haben ihren Aerger deßwegen, und du kannst dich immerfort in Acht nehmen. Da am Leinweg ist mir die Heiterethei begegnet, das arme Mädle, der hast du's recht angethan."

An dem Rauschen der Büsche, in denen er stand, hörte man, der Fritz machte eine rasche Bewegung. Der Name hatte ihn erschreckt. Den hatte er am wenigsten zu hören gemeint. Aber gleich war es wieder ruhig, und der wilde Fritz sagte in einem Tone, der leicht klingen sollte: „Die! Wie kommst du auf die? Was geht mich die an! Angethan? Möcht' auch wissen, wie!"

„„Nu,"" entgegnete der Schmied lauernd, „„die ist ganz in dich verschamerirt.""

Der Fritz lachte ganz eigen. Einen Andern als den Schmied hätte dieses Lachen geängstet. Man hörte, er zwang sich, um keinen Verdacht zu erwecken, von der Heiterethei zu reden, als er lachte: „Die Heiterethei und verschamerirt! Du weißt nicht, was du red'st, oder morgen ist der jüngst' Tag. Wer hat dir das aufgebunden? Das hat deine alte Bäs einmal wieder ausgeheckt."

Er schien recht im Zuge, zu fragen. Plötzlich schwieg er. Es war ihm eingefallen: „Der Laurer, der Morzenschmied ist's, der mit dir red't. Zu viel kann eben so leicht Verdacht erwecken, als zu wenig." Da aber auch das Schweigen zu viel verräth, besonders einem so scharfen Ohr als dem des Morzenschmiedes,

ſo fügte er noch einige Töne hinzu, die dieſer für ein gleichgültiges Lachen nehmen ſollte.

Der Morzenſchmied ſagte leiſe vor ſich hin: „Hm!“ Dann fuhr er laut fort, und ihm gelang der gleichgültige Ton beſſer als dem Holders-Fritz: „Ja, die Heiterethei und verſchameriren! Ich mein', das Mädle iſt ein verkleideter Jung'. Aber — was ich ſagen wollt' von dem Adams-Lieb und den Andern. Aber ich muß mich ſetzen: es muß mir ein Schnupfen in die Glieder gefahren ſein. Die ſprechen, es wär' umgekehrt. Du wär'ſt in die Heiterethei verſchamerirt.“

Der Schmied wartete das abermalige Rauſchen der Büſche ab und das heiſere Lachen, das der Fritz ausſtieß.

„Das iſt die Wuth, daß ich nix mehr von denen wiſſen will,“ lachte der, und der Schmied ſagte: „„Freilich, das iſt's, und das mein' ich eben. Sie ſagen, du paßteſt dem Mädle überall auf, um — deine Sach' anzubringen. Aber ſie möcht' nix von dir wiſſen.““

Eh' der Schmied das ſagte, war er erſt vorſichtig einige Schritte weiter vom Fritz abgerückt. Ein Buchenſtamm ſtand zwiſchen ihnen. Der Schmied war wohl auf ſeiner Hut.

Das Rauſchen des Buſches verrieth dieſes Mal auch eine heftigere Bewegung des Holders-Fritz, und ſein Lachen klang immer gezwungener und wilder.

„Aufpaſſen!“ lachte er, „möcht' wiſſen, wo! Weidenbaun' geb' ich; da ſiehſt du die Barte.“ Er

ſchwang das kleine Beil nahe vor den Augen des Schmiedes.

Der wich etwas zurück. Dann ſagte er; „Darin ſollen ſie auch Recht haben; nicht mit der Verſchamerirung und dem Sachanbringen, mit dem — Aufpaſſen mein' ich.“ — Er hielt einen Augenblick inne und ſah vorſichtig hin nach dem Fritz. Das that er öfter, während er fortfuhr: „Da iſt in der Stadt kein Menſch, der dich nicht hinter einer Hecken oder ſonſt wo hätt' lauern geſeh'n, und allemal, wo die Heiterethei vorbei hat gemußt. Und guck', mir mußt du nix weis wollen machen; was thuſt du denn jetzt da im Buſch, wo die Heiterethei vorbei wär' gekommen, hätt' ſie dir nicht den Poſſen gethan und wär' den Weg bei der Herrenmühl' gegangen? Ja, du willſt's nicht ſagen. Aber du mußt nicht denken, daß die Leut' keine Augen haben. Und die haben mehr denn zu viel.“

Er rückte dem Fritz vertraulich etwas näher und ſagte leiſer als vorhin: „Aber es verdrießt einen, wenn ein Kerl wie du einem Mädle nachläuft, das vor allen Leuten ſeinen Hohn mit dir hat gehabt. Die Geſchicht' vom Gründer Markttag her weiß die ganz' Stadt', und wie die Heiterethei von dir red't.“

„„Ho, ho!““ ſagte der Fritz verbiſſen, „„vielleicht red't ſie bald anders. Die Leut' wiſſen, was die geſagt hat, aber nicht, was ich geſagt hab'.““

„Ja, und ſie meinen,“ fuhr der Schmied fort, „aus

lauter Respect vor der Heiterethei wär's, daß du nicht mehr zum Bier ging'st und ein ordentlicher Kerl wär'st geworden, und einmal könnt's bei dir heißen, wie beim — Läpplesschneider: Respect muß sein im Haus."

Dasmal rauschten die Büsche um den wilden Fritz, als hätt' er sie mit den Händen gepackt, um sie auszureißen.

„Guck'," fuhr der Schmied fort, „mir kannst du's sagen — du weißt, ich kann die Heiterethei auch nicht leiden, drum"...

Der Fritz hatte schon reden wollen. Aber die Absicht des Schmiedes, ihn auszuholen, mochte ihm trotz seiner Aufgeregtheit nicht entgangen sein. Nach kurzem Besinnen sagte er mit gepreßter Stimme: „Kann sein, daß ich ihr auflaur', kann sein. Man will manchmal einen guten Abend sagen; das bind't man den Leuten nicht auf die Nasen. Aber ich wollt' immer zu dir; von wegen dem Beil, was ich bei dir hab' bestellt."

„„Ja, das,"" fragte der Schmied, „„wo unter die Jacken sollt' zu verstecken geh'n, wenn du in's Reisbauen ging'st, daß die Leut'""...

„Ist's fertig?" fragte der Fritz dagegen, ihn heftig unterbrechend.

„„Hm!"" sagte der Schmied, erschrocken; „„aber du willst doch nicht — du hast doch nicht etwa""...

„Nix werd' ich und nix hab' ich," lachte der Fritz, der sich besonnen; aber dieses Lachen hatte einen eige-

nen Klang. „Ich brauch' eben ein Beil. Warum soll ich nicht ein Beil brauchen wie andere Büttner auch? Was ich gesprochen hab' da am Gründer Markt, das war Spaß. Und daß ich ihr gedroht hätt' und wär' wüthend auf sie gewesen, das war auch nur Spaß. Und wenn einem einer sagt: du paßt dem Mädle auf, daß du deine Sach' anbringst, da wird Keiner sagen: Ja. Und 's kann sein, 's kann schon sein, daß es einmal heißt wie bei dem Läpplesschneider: Respect muß im Haus sein."

Aus seinem Lachen klang schlecht verhehlte Wuth.

Der Schmied wollte ihn zurückhalten; das war vergeblich. Noch lange hörte er das schauerliche Lachen, als der Fritz schon an ihm vorbeigerannt war. — —

„So duchsig," dachte die Schmiedin, als sie den Schmied zur Thür' hereintreten sah, „ist er noch nicht heimgekommen. Sonst duchst' er wohl auch, aber aus Tuckmäuserei; aber dasmal ist er doch ganz wie verblaßt. Und so zitternd an den Kleidern herumgegriffen, wenn er sie an die Alkovenwand hat gehängt, hat er noch nicht, so lang' ich ihn hab'. Und das Schluckſen hat er auch noch nie so sehr gehabt. Ich seh' schon, er will nicht reden; aber ich will ihn schon dazubringen."

Aber auf alle ihre Fragen hatte er keine Antwort oder nur die: 's ist nix, und ich will in's Bett. Muß morgen vor Tag wieder auf."

Seine Geberden ſprachen freilich beredter; aber der Schmiedin war es um ein ſpezielleres Eingehen zu thun, als worauf Hände, Augen und Schultern ſich einlaſſen konnten.

Er duchſte ſchon der Kammerthür zu. Die Schmiedin bemerkte einen Flecken an ſeinem rechten Hemdärmel und hielt ihn daran feſt. „Daß du immer die feinen Hemder zur Aerbet anziehſt! Haſt du denn den Fritz getroffen? Nu wart doch nur. Ein Brandfleck iſt's doch wohl nicht. Aber warum red'ſt du nur nicht? Es muß vom Gänspfeffer ſein. So wirſt du doch zeitig genug in's Bett kommen, du Schlafratz! Heraus zu reiben geht's nicht. Aber, Morzenſchmied, ſo wirſt du doch nur ein Wörtle können ſagen. Und es iſt doch ein Brandfleck, du ruiniriger Mann. Aber, Morzenſchmied, ſo ſag' nur wenigſtens, willſt du die Klöß' morgen mit Graslaub oder nicht? Es hat juſt wieder ſo zarte Schüßle. Das iſt doch ſonſt dein Leibeſſen geweſt."

Die Schmiedin ſah, ihr letztes Mittel half.

Der Schmied ſetzte ſich mit allen Anzeichen innerer Erſchöpfung. Die Schmiedin rückte ihm ſo nah als möglich, wie aus Befürchtung, die Worte möchten auf der weiteren Reiſe ſich zu lang' aufhalten oder gar verirren.

Endlich ſagte der Schmied: „ich muß dir ſagen, Lene, ich wollt', ich wär' derheim geblieben. Es iſt doch ein grauſig Beiſammenſein mit ſo einem Menſchen."

„„Wo hast'n denn angetroffen?““ fragte die Schmiedin.

„Dort, wo der Zehntbach die Schleifen macht im Busch.“

„„Im Busch?““ schauderte die Schmiedin. „„Mitten drinn im Busch?““

„Mitten drinn.“

Die Schmiedin wäre gern wieder heraus gewesen, aber der Morzenschmied blieb länger als eine Minute drinn. Denn so viel Zeit verging, eh' er in seiner Erzählung weiter fortfuhr.

Die Schmiedin konnte sich unterdeß im Geist in die Wachtstube versetzen! Da sah sie sich stehen, die anderen Weiber um sie herum, athemlos an ihrem Munde hangend. Der Feldwebel hat schon die Hände gehoben, um damit auf die Kniee zu schlagen, wenn die Schmiedin fertig. Der Corporal ist gelb vor Neid, daß er nichts Stärkeres bringen kann. Und die Schmiedin — aber sie weiß ja selber noch nicht, was sie dort sagt.

„Ja, guck',“ sagte der Schmied, und die Schmiedin saß wieder horchend vor ihm. „Das hätt' ich mir doch nicht vom Fritz eingebild't.“

„„Aber was denn?““

„Daß er das thun wird.“

„„Was thun wird?““

„Das! — Ja, guck', der thut dir's gewiß und wahrhaftig noch.“ Dabei schlug er die Hände zu-

ſammen, was die Schmiedin unwillkührlich nachthat. Das ſieht ſie all' die Weiber in der Wachtſtube thun. Die arme Frau iſt hier horchend und dort erzählend zugegen. Die Ungeduld, hier endlich das Was zu hören, worüber ſie dort die Weiber ſchon erſchrecken ſieht, denen ſie ſelbſt es erzählt hat, wird zur Pein.

„„Der verdammt' Schlucken!““ fährt endlich der Schmied fort. „„Ja, guck', er lauert wirklich der Heiterethei auf, und dazu braucht er ein Beil, hat er geſagt, daß er unter der Jacken kann verſtecken. Er hat das nicht ſo deutlich geſagt, wie ich's dir da erzähl', aber es iſt gewiß und wahrhaftig; er iſt wüthend auf die Heiterethei. Ich dacht' erſt, die Sach' wär anders und hab' meinen Spaß mit ihm wollen haben. Aber — na, vor ſo einem Spaß bedank' ich mich. Er hat geſagt, die Heiterethei ſoll bald aufhören von ihm zu reden.““

Die Schmiedin ſchlug die Hände über ihrem Kopf zuſammen. Sie empfand zugleich, wie ſchrecklich das ſei, und auch, wie ſie ſich ausnehmen wird dabei, wenn ſie's den entſetzten Weibern erzählt.

„Aber daß du mir nicht" — ſagte der Schmied aufſtehend.

Die Schmiedin ſuchte während deß im Eßſchrank unter den Kaffeetrichtern und Taſſen. „Iſt der Fenchelthee ſchon wieder alle?"

In der Kammerthür wandte ſich der Schmied

noch einmal halb um. „„Daß du mir Niemand davon ſagſt. Wenn was geſchäh', und die Leut' könnten, ſagen, wir hätten's vorher gewußt . . .““

„Thee muß da ſein für das Gottlieble. Das wär' eine ſchöne Geſchicht' auf die Nacht! Und man hat keinen Menſchen, wenn man ſie braucht. Die Mäd hat ſich in den Finger geſchnitten, und die Geſellen kann man nicht von der Ruh' abhalten jetzt in der theuern Zeit. Was hilft's, ich muß ſchon ſelber in die Apotheken.“

„„So kämen wir in's Teufels Küchen, hörſt du?““

„Sag' mir nur nix,“ entgegnete die Schmiedin faſt erzürnt. „Ich dächt', du kennteſt mich doch.“

Der Schmied verſchwand mit einem bedeutſamen Nicken in der Kammerthür. Die Schmiedin ſetzte ihr Zifferblatt auf den Kopf und nahm ihr blaues Gehäuſe um die Schultern. Schon an der Stubenthür blieb ſie noch einmal ſtehen. „So glaub' ich doch gar, der lacht da draußen noch? Er iſt ſo ſchlimm, wie der Fritz ſelber. Die Mannsleut' ſind lauter geborne Mörder. Er wird doch dem Gottlieble in der Wiegen nichts thun? Das Lachen iſt auf der Gaſſ' geweſt. Er ſchnarcht ja ſchon. Und der Fritz wird mir doch nicht begegnen? Wie finſter das iſt! Was hilft's? Thee muß man im Hauſe haben,“ ſagte ſie draußen noch.

Mit jedem Tage waren die Frauen bedenklicher geworden, und in derselben Steigerung hatte die Größe und Dicke der Kaffeewolken zugenommen um Strohdach und Hollunderbusch. Heute dampfte der Schornstein des Häuschens wie ein kleiner Vulkan. So zahlreich waren die Frauen noch nie versammelt gewesen; es fehlte Niemand als die Schmiedin und die Baderin, und diese mußten noch kommen.

Das hatte aber auch seinen guten Grund.

Morgen wollte die Heiterethei wieder nach dem Zainhammer fahren. So weit hatte sie sich, seit der Fritz ihr aufzulauern begonnen, noch nicht vom Städtchen entfernt. Dann konnte sie auch, was schon öfter geschehen, dort so lange aufgehalten werden, daß sie erst bei Nacht in das Ulrichsholz kam. Das war dick, die Straße hindurch nicht die belebteste, und man wußte tausend schreckliche Geschichten davon zu erzählen. Dazu kamen Vorbedeutungen der schlimmsten Art.

Die Weberin versicherte, daß sie nie die Hähne so ganz eigen und zu so ungewöhnlicher Zeit krähen gehört, als die letzten Tage. „Ja," sang sie dem unsichtbaren Rocken zu, an dem sie spann, und es war, als suchte sie das eigene Krähen mit dem Ton ihrer Rede zu malen, — „ja, wenn ich's nur könnt' beschreiben! Ordentlich, wie wenn ein weinend Kind der Bock stoßen thut."

„„Ja,““ meinte die Tüncherin, „„das bedeut't ander Wetter.““

„So, ander Wetter?“ sagte die Valtineſſin. „Und iſt's denn anders geworden etwa? Iſt's nicht das beſt' geblieben? Nur noch zwei Mal haben ſie ſo gekräht, daß ich's weiß. Das war den Tag vorher, eh' der Schäfer den Jungen hat umgebracht im Ulrichsholz und wie hernachen die Würtemberger im Krieg ſeinen Schädel vom Rad' haben genommen und daraus getrunken im Schwanen-Wirthshaus. Die Weberin da iſt meine Gevatterin. Und wenn ich und meine Gevatterin nicht wiſſen, wie die Hähne in Luckenbach kräh'n, und And're wiſſens beſſer, ſo weiß ich nicht, was ich hier zu thun hab'. Und hier ſitz' ich und frag': Warum hat mich's denn die ganz' Nacht vom alten Spritzenhaus geträumt?“

Die Frauen fürchteten, die Valtineſſin könne, da ſie eben im Uebelnehmen begriffen war, auch übel nehmen, wenn ſie geſtänden, ſie wüßten das nicht. Als ſie ſchwiegen, ſetzte die Valtineſſin noch hinzu: „Oder weiß ich und meine Gevatterin auch nicht, was uns geträumt hat, und die Frau Tüncherin weiß auch das beſſer?“

„„Aber,““ begütigte die Tüncherin, „„man red't ja nur, Frau Bäs Valtineſſin. Und es iſt wohl möglich, daß der Hahn, den ich hab' ander Wetter hören kräh'n, gar kein rechter Luckenbacher iſt geweſt. Sonſt

hätt' er's gewiß der Frau Bäs Valtineſſin nicht zu Leid gethan. Denn das müßt' kein rechter Luckenbacher ſein, der nicht allen Reſpect hätt' vor der Frau Bäs Valtineſſin.""

Die Valtineſſin war ſchrecklich in gerechtem Zorn, aber ſie ließ ſich verſöhnen, und ſo bekräftigte ſie durch ein feierliches Schwingen ihrer Haube, daß das alte gute Verhältniß wieder hergeſtellt ſei.

Die Tiſchlerin aber ſagte etwas zaghaft: „Wenn's der Frau Bäs Valtineſſin nicht unrecht wär', ſo hätt' ich auch geträumt; denn warum? es fällt mir nicht ein, ſo vornehm zu träumen, wie die Frau Bäs Valtineſſin; man träumt eben, wie man's ſo in's Haus braucht. Die ganz' Nacht iſt mir's geweſen, als wenn ein Bär bei mir im Bett läg'; denn warum? mein Mann hat mich zwei Mal aufgeweckt, weil ich ſo tief hab' Athem geholt."

Da die Valtineſſin ſich's von der Tiſchlerin gefallen ließ, ſo hatten nun die Frauen alle geträumt, wenn auch nicht ſo vornehm und bedeutſam wie die Valtineſſin, doch etwas, das ſich auf die Heiterethei bezog oder beziehen ließ.

Von den ſchaurigen Träumen, denn das waren ſie alle, kam man auf noch ſchauerlichere Geſchichten. Je ſchauerlicher die wurden, deſto leiſer wurden die Stimmen. Und kaum, daß die eine geendigt war, ſo fing ſchon wieder eine andere an. Denn wenn's ſo

still wurde, daß man das Rauschen der Weiden und das Kratzen der Holländeräste am Dach und an den Wänden des Häuschens hörte, dann war's noch schauerlicher in der Wirklichkeit, als in der schauerlichsten Geschichte.

Und wenn nun die erzählten Dinge aus den Geschichten heraus in die Wirklichkeit traten? Wenn man nun wieder reden wollte und es kam kein Ton heraus? Oder wenn man die Augen von der Erde hob und sah plötzlich in lauter Todtengesichter hinein? Oder es stöhnte irgendwo in einer Ecke, und man sah doch Niemanden; was sollte da erst werden?

Wie es vor einem schrecklichen Ereigniß ist, das kommen muß; Jedem liegt's auf der Zunge, es vorher zu sagen, und es wagt's doch Keiner. Weil es ist, als müßt' es dann erst geschehen, als könnte es vorbeigehen, würde es nur nicht berufen. Und gleichwohl drängt es Jeden dazu; als ob es wiederum doch zu vermeiden wäre, spräche man es vorher nur warnend aus. Alle sahen während des Erzählens nach der Heiterethei hin. Man durfte sie nicht fortlassen; mit oder wider Willen, bleiben mußte sie. Aber um ihr das zu sagen, mußte man die Geschichten unterbrechen. Und dann ward's still, wer weiß, wie lang'! und dann hörte man wieder die Weiden rauschen und den Holunder am Häuschen kratzen wie einen Lebendigbegrabenen an seinem Sarge.

Und doch riß der Weberin mitten in der schrecklichsten Geschichte der Faden; just da, wo die Räuber im einsamen Wirthshaus im Walde die Thür aufbrechen und der junge Kaufmann, der da eingekehrt ist, entsetzt nach seinen Pistolen greift. Und — war das ein Schuß? Nein, es ist der Wind, der in den Waldbäumen um das Wirthshaus so entsetzlich brauf't. Und doch auch das nicht. Man ist ja nicht wirklich in jenem Wald-Wirthshause; man ist in der Heiterethei Häuschen an den Weiden. Und dieses Brausen und Zischen klingt gar nicht so wildfremd; es hat vielmehr etwas Heimliches, Vertrautes; man hört es nicht zum ersten Mal. Aber es braucht erst das laute Lachen der Heiterethei aus ihrer Ecke heraus, den Zauber von den entsetzten Gemüthern hinweg zu beschwören. Die Hälfte des siedenden Wassers mußte erst aus dem Kaffeetopf auf den Heerd laufen, ehe man begriff, das seltsame Brodeln und Zischen sei das allbekannte, täglich gehörte, das jede siedende in die glühenden Kohlen laufende Flüssigkeit hören läßt.

Der Gegensatz der sicheren Wirklichkeit zu den Erwartungen eines Etwas, das anders sei, als alle Wirklichkeit, und das Gefühl, daß jene so nahe war, in die man sich retten konnte aus den Schrecknissen der Einbildung, erweckte ein behagliches Gelächter, dessen letzte Töne doch schon wieder vor dem Gedanken zitterten,

daß es unrecht und ein Frevel ſei, in ſolchen Augenblicken ſolcher Erwartung zu lachen.

Doch war wenigſtens die Furcht vor der Stille gewichen, und als man ſich beſonnen hatte, was man doch vorhin ſagen gewollt und nicht gekonnt, da erhob ſich das Warnen und Rathen von Neuem, — und um ſo lauter, da man ſich ſelbſt dadurch betäuben konnte.

„Ach du lieber Gott!“ rief die Weberin, „wenn doch nur das Dorle freien wollt'!“

„„Ja, wenn das ſo geſchwind ging'!““ verzweifelte die Tüncherin. „„Auf's Rathhaus muß das Dorle, in die Gericht'.““

„Die ſitzen auch, bis der Frau Tüncherin ſo was Geſcheidt's einfällt,“ ſtrafte die Valtineſſin. „Da wär' das Beſt', das Dorle holt' die Herrn morgen früh, eh' ſie fortgeht, im Tragkorb aus den Betten auf's Rathhaus.“

„„Militär muß geholt werden aus der Hauptſtadt,““ ſchrie die Beutlerin.

„Das kommt zu ſpät,“ ſchlug die Tiſchlerin die Hände zuſammen. „Denn warum? Wenn das Dorle dem Nachtwächter ſechs Batzen gibt, da geht er mit ihr in den Zainhammer und wieder heim.“

„„Aber wer weiß,““ ächzte die Tüncherin wieder, ob das Dorle ſo viel mit der Fuhr' verdient! Ich mein', da ſchickt' das Dorle gleich den Nachtwächter

und blieb' zu Haus. Da könnt' ſie's halb abverdienen, was der Nachtwächter koſt't.""

„Ja," ſagte die Heiterethei lachend. „Ich fürcht' mich aber nicht. Und wenn ich mich fürchtet', da braucht' ich auch den Nachtwächter nicht zu ſchicken; ich blieb' eben daheim, und ſo wär's, und nu wär's fertig. Aber ich fürcht' mich nicht, und da frei' ich nicht und geh' nicht auf's Rathhaus und ſchick' auch keinen Nachtwächter, ſondern ich fahr in den Zainhammer. Und ſo iſt's, und nu iſt's fertig."

„„Es iſt ſchrecklich,"" ſpann die Weberin wie außer ſich, „„daß das Annedorle nicht folgen will. Und wenn man nur wenigſtens eine Karten hätt', daß man ſie erſt darauf legen könnt'!""

„Ach," ſagte die Schweſterleins-Evekathrine, „ich hab' ja eine mit, aber über die Geſchichten hat man Alles vergeſſen. Ich will ſie nur geſchwind legen, eh' noch was Andres drein kommt."

„„Ja,"" ſagte die Valtineſſin und ſchlug auf ihre Kniee. „„Man hofft ja nicht, daß dem guten Annedorle was begegnen ſoll. Wenn's aber ſoll ſein, ſo hat man ſeine Schuldigkeit gethan und braucht ſich nichts vorzuwerfen von deſſentwegen.""

Der Meinung waren die Frauen alle.

Kein Athemzug ließ ſich hören, als die Schweſterleins-Evekathrine ihr Werk begann.

„Ein — zwei — drei — sechs“ — eine Reihe Karten lag da. Die Valtineſſin griff an die Naſe, um die Brille herab zu nehmen und zu putzen, die ſie nicht aufhatte. „Wo iſt denn das Unglück?“ ſagte ſie. „Das ſieht ja aus wie lauter Herz und Schellen. Da iſt ja gar kein Grün. Es wird noch kommen,“ tröſtete ſie ſich.

Aber es kam nicht.

„Liegt denn die ganz' Sach', oder iſt's noch nicht fertig? Ja, es iſt doch. Aber wo iſt denn das Unglück? Iſt denn das das Eicheldauß und die Eichelzehn, wo da neben dem Herzunter liegt? Das wär' ja eine Hochzeit, verzeih' mir Gott meine Sünd'!“

Den Andern ging's nicht beſſer als der Valtineſſin. Alle fühlten nur das Unangenehme einer getäuſchten Erwartung.

„Es iſt nix mit dem Kartenlegen,“ ſagte die Valtineſſin. „Dummes Zeug iſt's. Und wenn einer gewiß wüßt', es träf' zu, da ließ er ſie ſich gar nicht legen. Aber nu, wenn die Karten gut ſind, hernachen glaubt er's; ſind ſie aber ſchlimm, hernachen ſagt er: Es iſt dummes Zeug. Und das iſt's auch.“

„Wenn die Evekathrine nicht falſch abgezählt hat,“ ſagte die Weberin.

„„Oder falſch gemiſcht,““ ſagte die Tüncherin.

„Ja,“ ſagte die Schweſterleins-Evekathrine ſelber, „ich wollt' ſchwören, ich hätt's richtig gemacht.

Paſſirt mir auch ſonſt nicht, daß ich einen Schnitzer nach'. Aber es muß doch wohl. Und wenn man ſo in der Angſt iſt."

„„Und in der Gemüthsbewegung,"" ſpann die Weberin.

„Hm, ja," dachte die Valtineſſin, „das könnt' ſein. Dann ſchlug ſie auf ihre Kniee. „Drum ſitz' ich hier und ſag': die Evekathrine legt die Karten noch einmal. Hernachen wird ſich's ausweiſen, ob man auf das Kartenlegen was geben kann oder nicht."

Und es wies ſich aus.

„Ja, ſpann die Weberin, als die Karte von Neuem gelegt war, mit trauriger Zufriedenheit, „das ſind andere Ding'!"

„„Aber,"" ſagte die Tüncherin, die noch immer unbefriedigt ſchien, „„da iſt freilich der Herzunter, das iſt das Annedorle. Und dort drüben liegt die Laubzehn und da ganz unten das Laubdauß. Aber das ſollte doch eigentlich beiſammen liegen, wenn das Unglück das Annedorle anging.""

„Wenn's auch nicht beiſammen liegt," meinte die Tiſchlerin mit wehmüthiger Freude; denn warum? Man weiß doch, daß es zuſammen gehört."

„„Ja,"" ſagte die Evekathrine, „„es muß nur richtig ausgelegt werden, hernachen trifft's ſchon zu."

„Ach Gott, es iſt doch ſchrecklich," drehte die Weberin mit ſchmerzlicher Wolluſt den Faden. „Das arme

Annedörle! Die Laubzehn ist eine Straßen, das ist die nach dem Zainhammer. Und der Laubober, das ist ein böser lediger Bursch, das ist der Holders-Fritz. Und das Laubdauß, das ist eine schreckliche Gefahr."

„„Ja,"" legte sich die Tüncherin die Sache zurecht. „„Es kann ja sein, daß er von Weitem lauert, und das Annedörle fährt vielleicht auf der Wiesen neben dem Weg. Und die Gefahr, die ist ja auch jetzt noch nicht beim Annedörle; da ist noch ein ganzer Tag dazwischen.""

„Ach du Gerechter!" schluchzte die Beutlerin. „Und der Laubober da, ob der dem Holders-Fritz nicht wie aus den Augen geschnitten ist? Wenn der Holders-Fritz so eine kleine Nasen hätt' und so ein groß Maul und seine Augen ständen so schief. — Wenn auch die Statur anders ist, aber der Rock und die Schuhe, das ist doch der leibhaftig' Holders-Fritz."

„Ach, das arme Annedörle! das arme Annedörle!" spann die Weberin und netzte mit ihren Thränen.

„„Dummes Zeug!"" lachte die Heiterethei. „„Vorhin, da sollt's falsch gemischt sein, und jetzt fällt so was Keiner ein. Wenn's was bedeuten sollt', müßt's das eine Mal ausfallen wie das ander. Und wenn ich nu gar nicht fortging' morgen, da müßt die Straßen zu mir kommen. Und da der Herzunter, das ist noch ganz ein anderer Kerl wie der Laubober, und der muß doch auch dabei sein, wenn ihm was soll geschehn.

Wenn ihr flennen wollt, ſo wartet doch wenigſtens, bis was paſſirt iſt, oder flennt wo anders. Mein Häusle iſt an andere Ding' gewöhnt.""

Die Valtineſſin aber rückte feierlich die Haube, dann ſchlug ſie's auf ihren Knieen unwiderruflich feſt: „Und obſchon mein Vater ſelig ein Weber iſt geweſt, nu hat ſich's gezeigt. Und mit dem Kartenlegen, das trifft doch zu. Was Schrecklich's wird geſcheh'n, das iſt gewiß; Bäs Schreinerin, Sie könnt' mir einmal den Kaffeetopf hergeben. Wenn man nur auch wüßt', was! Der Rahm hat doch wieder einen Stich gekriegt von der Hitz' den Tag. Hernachen wär' Alles gut. Hernachen könnt' man ſich doch chriſtlich drein ergeben."

Ja, das Was! das Was! Je gewiſſer ſeine Auflöſung wurde und je näher ſie kam, deſto mehr peinigte das Räthſel die guten Frauen. Da ſtand der Geiſt der noch ungeborenen That wie ein ungeduldiger Gläubiger und forderte immer unbarmherziger eine Geſtalt. Er ſauſ'te in den Weiden und kratzte an der Wand, er brodelte im Kaffeetopf, er nickte von der Haube der Valtineſſin herab, er zirpte mit dem Heimchen unter dem Ofen hervor, er ſah mit ungeheuren ſchwarzen Augen durch die Fenſter herein und pochte gegen die lockeren Scheiben; er blickte aus jedem Auge und ſprach aus jedem Munde. Das Was war unentrinnbar.

Und als nun plötzlich die Thür ging und das Entsetzen die Widerwilligen nach ihr zu sehen zwang, da kam es auch durch die Thür herein.

Aber das war doch eine leibhafte Gestalt! Hatte es die endlich gefunden?

Dann zeigte es sich nicht sehr wählerisch.

Aber es war auch gar nicht das schreckliche räthselhafte Was, das eben eintrat. Es war die wohlbekannte kleine Baderin aus der Weidengasse, aus dem gelben Häuschen mit den grünen Fensterläden. Ein Weib, weder schrecklich, noch räthselhaft; denn jeder Luckenbacher weiß, sie besteht bloß aus O und Ach, in ein ewiges Erröthen gewickelt.

Auf dem Wege hieher hatte sie in der Angst vergessen, daß sie nur die kleine verschämte Baderin war. Nun sie die Augen so vieler großen Weiber auf sich gerichtet sieht, fällt ihr das wieder ein, und sie möchte sich in sich selber verkriechen. Es ist ihr, als ob ihre Kleider immer kürzer und dünner würden, als ob sie in Kurzem nackt vor all den großen Weibern dastehen müßte, so sehr sie an den Kleidern zupft und dehnt.

Das Erröthen auf ihrer Wange wird roth vor Schaam, daß sie nur die kleine verschämte Baderin ist von der Weidengasse, die erröthet.

„Aber was ist denn?" lieh die Weberin endlich der allgemeinen Spannung das Wort.

„„Ach, es iſt nix weiter. O, es iſt nicht der Müh' werth, daß man's vor ſolchen Weibern ſagt.““

„Und deßhalb hat ſich die Baderin ſo außer Athem gelaufen?“

„„Ja, wenn's der Valtineſſin ihr Athem wär,““ denkt die Baderin. „„Aber meiner!““

Die Valtineſſin glaubte: „Sie will uns ſchonen. Sie meint, wenn ſie's gleich herausſagt, wird's uns zu ſehr angreifen. Aber hier ſitz' ich und ſag': Mög's ſein, was es will. Ich will nicht geſchont ſein. Ich halt's aus, es mög ſein, was es will.“

Der Baderin Verlegenheit wuchs mit der Erwartung der Frauen von der Wichtigkeit ihrer Nachricht, da dieſe ſelber in eben der Steigerung ihr immer unbedeutender erſchien. Das wurde durch längeres Zögern nur noch ſchlimmer; deßhalb faßte ſie ſich ein Herz, freilich nur eins, wie die kleine verſchämte Baderin von der Weidengaſſe ſich eins faſſen konnte, und begann mit faſt geſchloſſenen Augen:

„Ach, wo ein Arm oder Bein am ſchwerſten heilen thät', hat er Meinen gefragt. Und ob Einer auf der Stell' todt bleiben thät', wenn man ihn mit einem Beil an die Schläfen thät' ſchlagen. Der Holders-Fritz nämlich. Es iſt, wer weiß wie lang' her, hat Meiner geſagt, daß er mich ſo hat gefragt. Der Holders-Fritz nämlich. Da hab' ich gemeint, weil's nur Meiner iſt geweſt: du weißt auch viel, was lang

iſt und was kurz. Denn ich hab' gedacht: wann ſoll er ſo gefragt haben, als die letzten Tag'?"

„„Ja,"" ſagte die Tiſchlerin entſetzt, „„denn warum? Mit ſolchen Dingen iſt er ja erſt in der letzten Zeit umgegangen. Das kann höchſtens vierzehn Tag' ſein geweſt.""

„So?" meinte die Valtineſſin. „Und das weiß die Bäs Schreinerin auch ſo gewiß? Alſo der Menſch kann nicht ſchon früher ſolche Ding' haben verübt, wie er jetzt verüben will? Da an dieſem Fenſter hab' ich geſtanden und den meinen Finger von der meiner Hand hab' ich aufgereckt, wie ich geſprochen hab': Hier ſitz' ich und ſag', es wird gar viel gethan, was nicht gleich heraus kommt."

„Zum Beiſpiel," ſchaltete die Tüncherin ein, „es geſchehen Bränd'."

„„Und Wolkenbrüch',"" fügte die Beutlerin an.

„O! Ach!" erröthete die Baderin; „ich hab's lang' prophezeit, mit dem nimmt's einmal kein gut End'."

„Die Heuchelei hab' ich ihm ſchon angeſeh'n," ſagte die Tüncherin, „wie er noch nicht hat können laufen."

„Das iſt gewiß," meinte die Tiſchlerin, „daß er nix Gut's hat im Sinn. Denn warum? Ein Menſch, der ſolche Ding' gethan hat und hat's doch immerfort noch zu ermachen gewußt, daß man meint', er hat ein gut Gemüth, das muß ein Erzböſewicht ſein. Denn

warum? So einem Böſewicht kann man zutrauen, daß er das Schlimmſt' hat gethan."

Das Was hatte ſchon eine viel beſtimmtere Geſtalt, als ſich die Thür abermals aufthat. Und das war es wirklich ſelber, was nun hereintrat, ſo lang und hager, mit Zügen, die nicht Entſetzen ausdrückten, ſondern das Entſetzen ſelber waren.

Es war das ſchreckliche Was, welches ſich nun in Geſtalt der Morzenſchmiedin auf einen Stuhl fallen ließ und mit ſolcher Angſt nach der Thür zurück ſah, daß ſie damit die ſämmtlichen Weiber anſteckte.

Nur die Heiterethei lachte. „Kommt der Holders-Fritz etwa ſelber, Frau Morzenſchmiedin?"

Die Morzenſchmiedin deutete erſt, ehe ſie der Sprache mächtig wurde.

„Hinter mir her iſt's, da vom langen Bau an. Wenn's nicht ſchon hinter mir aus der Schmieden iſt gegangen. Ich hab' mich nicht umgeſeh'n vor Angſt. Und es iſt gewiß noch draußen. Und ausſeh'n muß es wie ein Beſen."

„„Aber, Bäs Morzenſchmiedin,"" ſagte die Valtineſſin kopfſchüttelnd, „„wenn ihr euch nicht habt umgeſeh'n, wie könnt ihr wiſſen, wie das Ding hat ausgeſeh'n?""

„Ich hab's gehört," entgegnete die Morzenſchmiedin. „Juſt, als wenn Eine hinter mir her kehren thät'."

Die Heiterethei wollte nachſehen, wer es wäre, aber die Frauen klammerten ſich an ſie und ließen ſie nicht hinaus.

„Wenn ihr euch gern unnöthig fürchtet," lachte die Heiterethei, „meinetwegen!"

Aber die Frauen hätten das Mädchen nicht halten können, wär' es dieſer mit dem Nachſehen Ernſt geweſen.

Die Schmiedin hatte ſich's freilich ausgedacht, wie ſie erſt geheimnißvoll thun wollte und nicht eher reden, als bis die Weberin meinen müßte, obenauf zu ſein. Dann aber wollte ſie losbrechen und mit ihrer Nachricht über die Weberin triumphiren. Denn dieſes Mal konnte die Weberin ſie nicht überbieten. Aber die Angſt vor dem Dinge, daß ihr hieher gefolgt, hatte den ganzen ſchönen Plan vereitelt.

Und noch obendrein ſollte ſie in ihrer Geſchichte ſtecken bleiben, juſt wo dieſe am ſpannendſten wurde. Draußen vor der geſchloſſenen Thür flatterte etwas geiſterhaft ſchnell vorüber. Es blieb zweifelhaft, ſollte man es für die Flügelſchläge einer eilenden Taube oder für ein leiſes ſchauerliches Lachen erkennen.

Die Schmiedin verſtummte. Alle ſahen entſetzt nach der Thür.

Endlich verſicherte die Beutlerin, „wenn ein Beſen lachen könnte, ſo müßt' es klingen."

„„Der Morzenſchmied war's,““ lachte die Heiterethei. „„Der lauſcht draußen. Wiewohl, ein Wunder wär's nicht, wenn auch die Beſen anfingen zu lachen.““

Es wäre leicht geweſen, der Sache auf den Grund zu kommen. Man hätte nur nachſehen dürfen. Da die Heiterethei ſitzen blieb, ſo iſt mit Recht zu bezweifeln, ob ſie wirklich dachte, wie ſie ſprach.

Jetzt klangen tiefe Glockentöne durch das Sauſen in den Weiden. Eins — zwei — drei — das iſt ſchon Zehn. Nein, es iſt ſchon Elf. Und noch ein Schlag? Iſt's möglich? Zwölf? Aber, um Gottes Willen! Wo iſt die Zeit hin? Es iſt ja, als wäre das Dorle erſt vom Feld heimgekommen. Aber länger bleiben kann man nun keine Minute. Das ſagt Jede, und doch hat keine den Muth aufzubrechen.

Man rettet ſich vor ſich ſelber wieder in das Warnen und Rathen hinein.

„Ihr geht nicht, Dorle!“

„Um Gottes Willen, bleibt morgen nur daheim.“

„„Daß die Leut' mich auslachen, wenn ich nicht geh'? Und ich geh' ja auch nicht,““ lacht die Heiterethei. „„Das iſt mir viel zu niederträchtig. Ich fahr'.““

„Ach du lieber Gott, wenn ich denk', wie jetzt das Dorle ſo friſch und lebendig mit uns red't, und morgen —“

„„Ei was! So wird Unkraut nicht über Nacht anfangen und verderben.““

„Dorle! Dorle! wenn ſie euch morgen bringen!“

„„Dumm Zeug, und nu werd' ich böſ'. Es kann Jeder machen, was er will. Und ich geh', und ſo iſt's, und nu iſt's fertig.““

„So lebt wohl, Dorle! Lebt wohl! Lebt wohl! Paßt auf, wir ſeh'n uns nicht wieder. Wenn ihr todt ſeid, wird's euch ſchon reu'n. Ach, daß Gottes Barmherzigkeit! Ihr ſeid ſchon ſo gut wie todt. Ihr ſeid ein todt Mädle, und ihr bleibt ein todt Mädle! Und o! und ach! Lebt wohl, Dorle! Dorle, lebt wohl!“

So klingen die Stimmen ſtöhnend und ſchluchzend durch einander. Es iſt, als wäre das ſchon das Leichengeläute der armen, eigenſinnigen Heiterethei. Bald ſcheinen die Töne zu erſterben, bald heben ſie ſich wieder zu voller Macht, wie man vom Thurme das Schwanken des ſchwarzen Zuges bald hinter grünen Bäumen verſchwinden, bald wieder hervorkommen ſieht. Durch das Wimmern der kleinen Glocken klingen die ſelteneren und tieferen Pulſe der Valtineſſin doppelt erſchütternd.

Es gehörte ein Weſen dazu, wie es die arme Heiterethei — vielleicht morgen nicht mehr beſaß, die unzähligen Umarmungen zu überſtehen. Wer der Heiterethei nicht mehr habhaft werden konnte, der ergriff die nächſte Andere. Wer keine Einzelne mehr fand, umſchlang eine ganze umſchlungene Gruppe. Es war ein wahrer Scheidefnäuel, eine durch einander gewirrte Strähne Abſchiedsgarn von Armen, Haubenſchleifen, blauen Mänteln und auf fremde Schultern gelebten Haubenfleckchen, die der

Engel des Jammers, der bleich über dem Ganzen ſchwebte, mit Thränenſtrömen übergoß.

Und ſo oft die natürliche Erſchöpfung des Gefühls den Knäuel lockerte, ſo oft band ihn die Furcht vor dem Heimwege in tiefer Nacht auf's Neue zuſammen, bis endlich ein fürchterliches Gebrüll vor der Thür ihn ſchonungslos mit Einem Ruck zerriß. Und eine ſchauerliche Stimme ſprach — o, es war wie friſche Luft für einen Erſtickenden, daß ſie ſprach: „Ihr Herr'n und laßt euch ſagen.“ Und ſie ſchien auch nicht mehr ſchauerlich, als man einmal wußte, ſie gehörte dem alten Diktes.

Die Gelegenheit einer männlichen Begleitung mußte man benutzen, und wie ſie hinter dem alten Diktes herzogen und mit ihm von Zeit zu Zeit ſtehen blieben, wo er tuten mußte, da ſagte die Valtineſſin: „Nun mög's geh'n, wie es will. Wir haben das Unſrig' gethan. Wir haben unſere eigene Sach' verſäumt aus Chriſtenlieb'. Ich wollt' gern was Ander's drum geben, wenn das Annedorle vernünftig wär'. Aber einen Kranz ſoll ſie haben auf ihren Sarg, wie noch kein arm Mädle in Luckenbach einen hat gehabt.“

Die Tiſchlerin wollte beim Herausgehen ein Käuzchen gehört haben, das auf dem Holunder geſeſſen.

„Dummes Zeug!“ ſagte die Heiterethei zornig hinter ihr her. „Weil ihr ſelber Käuzle ſeid. Ihr kennt meinen alten luſtigen Holunderbuſch ſchlecht. Solch jammerig Geſindel läßt er gar nicht auf ſich ſitzen.“

Der Mann kämpft mit dem Unglücke. Das drohende ſucht er abzuwehren, das vorhandene auszugleichen, und wo er das nicht vermag, unterliegt er ihm. Das Weib, wenn es ihm nicht ausweichen kann, bezwingt das Unglück innerlich durch die ſinnliche Erleichterung im Jammer; es bezwingt das Unglück, indem es daſſelbe genießt. Mag es nun die unbeſiegbare Luſt ſein, einen Genuß zu theilen, den eine Andere ſchon für Alle bezahlt hat, oder wirkt der Jammer körperlich anſteckend wie das Gähnen; gewiß iſt's, auch die Stärkſte kann ſich nicht auf die Dauer enthalten, wenn auch nicht über das Unglück, doch über den Jammer mitzujammern. Und ſo wäre wohl die Heiterethei in das allgemeine barmherzige Gethu der Weiber mit hineingezogen worden, wäre ſie auch nicht ſelbſt der Gegenſtand deſſelben geweſen.

Der Widerwille gegen alles zur Schau getragene Gefühl, der geſunden, kräftigen Naturen eigen iſt und ſie oft hart erſcheinen läßt, wo ſie es am wenigſten ſind, hatte ſie beſchützt, ſo lange jenes ſich ihr in unmittelbarer Gegenwart aufdrang. Ihr Stolz auf ihre Kraft und Unabhängigkeit hatte ſich dieſem Widerwillen verbündet. Nun ſie allein in ihrem Stübchen war, machte ſich jener Einfluß erſt allmälig und darum deſto gewiſſer geltend. Sie fühlte ſich trotz ihres Sträubens gezwungen, alles, was die Frauen bloß angedeutet hatten, auszumalen. Der Schlaf, auf den ſie früher

nie zu warten gebraucht, wollte dieſe Nacht nicht kommen. Und als er endlich nahte, ſuchte ſie ſelber ihn zu entfernen.

Noch dieſe Nacht, ehe ſie zu Bette gegangen, hatte ihr die Annemarie geſagt: „Ich muß doch auch meinen Traum erzählen. Heint, wie die großen Weiber da ſind geweſt, da hab' ich das Herz nicht dazu gehabt."

„„Ich mag's nicht wiſſen,"" entgegnete die Heiterethei. „„Und die Weiber haben das alles nur erdichtet gehabt. Ich hab' dumm Zeug genug müſſen hören; fangt nun ihr nicht auch noch an.""

„Ja, guckt," begann die Annemarie dennoch, „wie ich ſo gelegen hab', da iſt auf einmal ein Mann an mein Bett kommen."

„„Dummes Zeug!"" ſagte die Heiterethei. „„Die Thür iſt feſt zu geweſt.""

„Ja, Dorle, wenngleich; und es war ja auch nur ein Traum."

„„Warum träumt ihr auch?""

„Ja ihr meint, Bäs Annedorle, weil ihr in eurem ganzen Leben noch nicht habt geträumt? Wie ich noch jung bin geweſt, da hab' ich auch wenig oder nix vom Träumen gewußt. Da kann man nix dazu thun und nix davon. Wenn der Traum einmal gekommen iſt, hernachen und ſo iſt er da, da mög' man wollen oder nicht."

„Ihr fürcht't euch doch nicht gar davor?“ fragte sie, als sie die Gänsehaut an den Armen der Heiterethei sah.

„„Ich fürcht' mich vor nix,““ entgegnete die Heiterethei. „„Und ihr habt's euch nur eingebildet, es träumt' euch, ein Mann ständ' an euerm Bett. Wer weiß, was das ist gewest!““

„Nein, Dorle, das hab' ich gewiß und wahrhaftig geträumt. Und guckt, ich seh' ihn noch so deutlich vor mir, wie ich euch da seh'.“

„„Warum habt ihr ihn denn nicht fortgejagt? Ihr hättet ja nur mich zu rufen gebraucht.““

„Ja, wenn ich hätt' gekonnt, Dorle, aber ich hab' nicht können Pips sagen.“

Die Heiterethei schauderte innerlich vor dem Gedanken, was solch ein Traumbild mit einem hülflos daliegenden Schläfer vornehmen konnte. Sie hatte nie geträumt, und was sie von Anderen erzählen hören, hatte ihr die Vorstellung gegeben, als sei es etwas Unheimliches, etwa wie eine Gespenstererscheinung. Manche Nacht war ihr's vor dem Einschlafen wie eine Angst gekommen, sie könnte heute träumen.

„Und der Mann,“ fuhr die Annemarie fort, „hat mir die Kehl' zugehalten. O, ich hab' mich gewehrt, aber ich hab's nicht gemachen können, bis er endlich selber gangen ist.“

„„Und das habt ihr gefühlt?““ fragte die Heiterethei.

„Ich spür's jetzt noch,“ entgegnete die Alte.

„„Und ſeid auch nicht munter geworden?““

„Behüte.“

Die Heiterethei ſtellte ſich das Traumbild der Annemarie nicht als ein weſenloſes Gedankengeſchöpf der Alten ſelbſt, ſondern in wirklicher äußerlicher Gegenwärtigkeit an dem Bette der Annemarie vor, etwa wie der Aberglaube ſich Geſpenſter denkt. Die weißen Druckflecken, die auf ihrer Wange erſchienen, rief der Gedanke hervor, daß ihr in einem ähnlichen Falle ihre Kraft nichts würde helfen können, wenn ſie bewegungslos und ſchlafend liegen bleiben müßte.

„Hernachen, guckt, Dorle, war ich auf einmal in der Kirchen.“

„„In der Kirchen? Und ſeid nicht aus dem Häusle gekommen?““

„Im Traum, Dorle“ —

„„Wenngleich, aber warum ſeid ihr hingangen in die Kirchen? ſo bei Nacht?““

„Ja, ihr denkt, Dorle, im Traum, da kann man's machen, wie man's will.“

„„Habt ihr's denn nicht gewollt?““

„Ja, daran hab' ich nicht können denken, ob ich will oder nicht, ſo ſchnell iſt's gangen.“

Auf der Heiterethei Wange zeigten ſich wiederum die weißen Druckflecken, als ſie ſchwieg. Endlich fuhr ſie auf: „„Dumm Zeug! ich mag nix mehr davon hören. Geht 'nauf in euer Stüble. Es iſt nunmehr

Zeit. Morgen müßt ihr früh auf. Mit der Sonn' fahr' ich fort.""

„Aber wie ihr seid, Dorle! In den Zainhammer wollt ihr morgen, so sehr die großen Weiber haben gebarmt, wo ihr vielleicht bei Nacht durch's Ulrichsholz müßt. Wo euch wirklich was kann passiren, da fürcht't ihr euch nicht, und vor einem Traum, wo doch nix ist, da fürcht't ihr euch. Denn wenn einer vorüber ist, so ist er vorbei, und es bleibt nix haften davon. Das ist, wie wenn man in Gedanken was thut, oder es wird einem was gethan."

„„Wenngleich!"" sagte die Heiterethei. „„Und wenn's wie bloß in Gedanken wär', gefallen will ich mir einmal nix lassen. Von Fürchten übrigens ist da kein' Red'. Nu geht ihr 'nauf und schlaft wohl, und so ist's, und nu ist's fertig.""

„Sie läßt sich einmal nicht abhalten," hatte die Annemarie gesagt, indem sie mit schweren Füßen ihr Stübchen erstiegen. Sie hatte ihren Thränen und Klagen freien Lauf gelassen, wozu sie in der Heiterethei Dabeisein den Muth nicht gehabt. Aber dazwischen hatte sie immer wieder einmal ihren grauen Kopf geschüttelt und gesagt: „Doch kurios, doch kurios! So hat doch Jed's sein wund Flecke, und säh's noch so gesund aus."

Wir wissen nun, warum die Heiterethei nicht schlafen wollte. Die alte Angst vor dem Träumen war ihr

wieder gekommen. Aber wenn sie auch wachte, nichts desto weniger hatte sie die ganze Nacht hindurch mit Mördern, Räubern, Gespenstern und Traumbildern zu kämpfen. Und immer reichte ihre Kraft nicht aus; sie mußte hülflos schlummernd sich Alles gefallen lassen, oder sie lief und kam nicht vom Fleck. Sie glaubte nicht zu träumen, weil sie jeden Augenblick sich sagte: ich bin wach, und hielt sich zum ersten Mal in ihrem Leben für krank. Denn auch der kalte Schweiß, der sie überströmte, war ihr etwas Fremdes. Das alles machte das sonst so starke Mädchen so kleinmüthig, daß sie schon, ohne es sich zu gestehen, auf Vorwände sann, die ihr Daheimbleiben vom Zainhammer vor ihr selbst rechtfertigen sollten.

Als der erste Strahl der aufgehenden Sonne den kleinen zerbrochenen Spiegel traf an der Wand, da litt sie's nicht mehr im Bette. Ihr erster Gang war regelmäßig an den nahen Bach, wo sie Gesicht, Arme und Nacken wusch. Wie sie die Thür öffnen will, fällt ihr ein: wenn der Holders-Fritz jetzt draußen lauerte? Noch ist kein Mensch sonst in der Nähe. Da schlug ihr die Gluth der Schaam in's Gesicht, und zornig stieß sie die Thür gewaltsam auf.

Herein drang die frische Morgenluft und umdrang und durchquoll sie mit ihren kühlen Wogen. Da war mit Eins die ganze Nacht mit ihren Gespenstern hinter ihr versunken, und sie wieder die Heitere bei.

Das erfrischte Blut floß wieder im alten ruhig kräftigen Takt durch die gesunden Adern. Und als sie mit dem leeren Schiebkarren den Weg durch das thauige Gras nach der Straße hinabfuhr, da lachten die braunen Augen wieder mit dem blauen Himmel um die Wette.

Wenn jetzt zwei Holders-Fritze hinter den Weiden hervorrauschten, es wäre ihr um so lieber gewesen. Es drängte sie geradezu, mit Jemandem anzubinden, und aller Welt zu zeigen, sie bedürfe keines Schutzes und brauche den Stärksten nicht zu fürchten.

Und doch erinnerte sie sich recht gut, das Liesle hatte geweint. Es hatte mit ungewohnter Heftigkeit die Pflegemutter nicht von sich lassen wollen, was sie sonst nie gethan. Die alte Annemarie hatte das als ein böses Vorzeichen gedeutet und in des Mädchens frisch abweisender Antwort nach ihrer Weise einen Frevel gesehen.

Die Heiterethei mußte über die Alte lachen. Dieser war das Bedenklichste bei der Sache gewesen, daß die Heiterethei den gutmeinenden großen Weibern nicht gefolgt. Eine solche Sünde konnte nicht unbestraft bleiben, hatte sie gemeint, und wenn mit dem Wege nach dem Zainhammer auch auf der ganzen Welt kein weiteres Wagniß verbunden gewesen wäre.

Bis nach dem Zainhammer sah die Heiterethei die Haube der Baltinessin von einem Ohr zum anderen schweben. Im wachsenden Uebermuth agirte sie dem stillen

Walde die ganze Abſchiedsſcene vor und ſtimmte in das Gelächter eines ihr etwa Begegnenden mit ausgelaſſener Luſtigkeit ein. Die ganze Geſchichte von dem wilden Holder und ſeinem Auflauern kam ihr in der nüchternen Morgenluft wie ein dummes, drolliges Märchen vor.

Es kam, wie die Warnerinnen geahnt hatten. Die Sonne ſtand ſchon tief, als die Heiterethei mit ihrer Laſt den Zainhammer verließ. Ehe ſie das Ulrichsholz erreichte, begann es zu dämmern. Obendrein zogen von allen Seiten am Himmel Gewitterwolken auf.

Die Schwüle wuchs mit dem Abend, ſtatt abzunehmen. Im Ulrichsholze kam noch der Duft hinzu, der von den dürren Fichtennadeln auf dem Wege wie heißer Staub emporſtieg.

Und kein Lüftchen!

Es war nicht, als ſchlummerte die Natur, ſondern als läge ſie im Starrkrampf und ſähe, wie die ſchwarzen Wolken als Leichenmänner ſchon Anſtalten machten, ſie lebendig zu begraben, und ſie ränge vergebens nach einem Hülferuf, nach einer Bewegung.

Die Laſt der Heiterethei war heute eine weit geringere als am Tage des Gründer Marktes, und doch ſchien ſie ihr doppelt ſo ſchwer.

Wie ſehnt man ſich auf ſolchem Wege nach dem Anblick eines Lebenden! Es iſt, als bedürfte man eines thatſächlichen Beweiſes, die Welt ſei nicht ausgeſtorben. Und ein einfaches „Grüß' Gott“ oder „Dank' ſchön“

berührt die schmachtende Seele mit kühlem Finger und verdoppelt die Rüstigkeit der Schritte. Wie anders wird es aber auch gesprochen, als am Tage und mitten unter dem lauten Getreibe der Menschen!

Schon drei Viertelstunden mochte sie im Holze fahren, und noch war keine Seele ihr begegnet. An den hinabgegangenen Tag mahnte nur noch ein leiser violetter Schein, der hier und da immer seltener und flüchtiger an einem Föhrenstamm hinzitterte, wie eine verlorene Stimmung aus der Vergangenheit, die vergebens Erinnerung zu werden strebt. Und auch dieser verschwand, und die Nacht begann ihr Weben, ihren geheimnißvollen Haushalt in dem stillen Walde. Wie verhaltener Athem säuselte es jetzt kaum hörbar, jetzt anschwellend und plötzlich wie vor Schrecken verstummend dem Mädchen entgegen. Wie heimliche Tritte raschelte es erst fern, dann immer näher und plötzlich stillstehend hinter ihr drein, als wollte es sie locken, sich umzusehen. Jetzt schleift etwas durch die Büsche. Dort ist's, wo der fahle Schimmer vorübergleitet wie ein Erbleichen über die Wange der Nacht, kaum zwanzig Schritte weit von der Heiterethei. Dort schleift es, als zoge einer einen schweren Körper in die Büsche sich nach, und die verbogenen Zweige schnellten hinter ihm hörbar in ihren natürlichen Stand zurück. Der Schimmer kommt näher; er verschwindet, und wie aus der Erde gewachsen oder plötzlich aus der Luft verdichtet,

wird dafür etwas sichtbar wie Umrisse einer ungeheuren, abenteuerlichen Gestalt.

Aber es ist kein Schreckbild, kein Gespenst, was da sichtbar wird.

„Guten Abend allein," sagte eine Frauenstimme. Sie kommt von einer Bäuerin, die einen Karren zieht. Und nun wird die Heiterethei gewahr, was erst von fern ein bloßer Schimmer und, näher kommend, ein Schreckbild schien, das sind mehre große Bündel von weißem Tuch, die hoch empor ragen über den Rand des Karrens.

„„Schönen Dank,"" entgegnet die Heiterethei und richtet sich unwillkürlich höher auf.

In dem Augenblicke spalten sich auch die Rabenflügel des Gewitters am Himmel, und mit einer Art Trost bemerkt man, der Mond müsse aufgegangen sein, stecke er auch noch tief in Wolken.

Wenn er nur erst heraus kommt! Es ist Vollmond, und der Vollmond läßt kein Gewitter aufkommen und auch anderes Schlimmes nicht.

Unwillkürlich halten Beide und lassen die Karren nieder; Beide wischen sich den Schweiß von den Stirnen, und die Bäuerin sagt: „Ihr müßt es sein."

Die Heiterethei wundert sich, wer sie sein soll.

„Ja, ihr seid groß und stark, und vorhin schon, wie ihr auf mich zugekommen seid, hab' ich's an dem Klir-

ren gehört, ihr habt Eisen geladen. Ihr seid's! Nach euch hat er gefragt —"

„„Gefragt? Nach mir? Möcht' ich wissen, wer!""

„Ob ihr mir schon begegnet wär't. Aber, Gott sei Dank, ihr wart's noch nicht. Und wenn ihr's schon war't, nein! dem hätt' ich's nicht gesagt. Dem nicht. Und hätt' ich nicht die Art gesch'n, wie sie hat geblinkt! Er hat sie mit der Jacke zugedeckt, ich hab' sie nicht sollen seh'n, aber sie war zu groß; ich hab' sie doch gesch'n."

Die Heiterethei weiß immer noch nicht recht — aber ein Schauder über den anderen rieselte ihr am Rückgrat hinab. „Nicht weil ich mich fürcht'," sagte sie erklärend zu sich selber; „sondern, daß ein Mensch so was soll können vorhaben."

„Ja," ich will's euch nur verzählen," begann die Bäuerin wieder und setzte sich auf ihren Karren zwischen die Bündel hinein. „Eine ganze Glockenstund' hab' ich schon nix Anders in Gedanken gehabt, als: Wenn ich sie nur sollt' sprechen! Wenn ich ihr doch nur sollt' begegnen! Meinen ganzen Karren wett' ich da, hab' ich gedacht, er ist nicht euer Bruder, wie er hat gesagt. Aber warum fragt ihr denn? hab' ich gesagt. O, da hab' ich wohl gemerkt, wie verlegen er gewesen ist. Es wär' nicht sicher da im Ulrichsholz, hat er gesagt. Ja, hab' ich gedacht, das mein' ich selber. Und wenn ich euch begegnen thät', sollt' ich nicht thun, als hätt' er

nach euch gefragt. Ja, hab' ich gedacht, das mein' ich wieder. Und weil ich hab' wollen wiſſen, wer er iſt, da hat er gethan, als hört' er's nicht. Und weil er ſo gethan hat, da ſind Leut' gekommen, und das ſind Leut' aus der Stadt geweſen. Ich hab' ihm in's Geſicht wollen ſehen, da iſt er fort geweſen. Die Leut' aus der Stadt haben aber gleich geſagt: 'Wenn das die Heiterethei wüßt'! Und wenn ich ihr begegnen thät', ſo ſollt' ich's ihr um Gottes willen ſagen. Und weil ich denk', daß ihr die Heiterethei ſeid, ſo kehrt lieber wieder um, als daß ihr dem in die Händ' lauft. Aber ich hab' noch weit. Wenn ihr mit wollt, ſo kommt."

Damit nahm ſie ihren Karren wieder auf und fuhr ihres Weges weiter.

Wohl möglich, die Heiterethei hätte ihren Rath befolgt, wußte ſie ſich nicht gekannt von ihr. Aber die Bäuerin ſollte erzählen können, die Heiterethei habe ſich vor Jemand gefürchtet, ſei vor Jemand geflohen? Nein! Der Menſch war groß und ſtark, und wer weiß, vielleicht auch nicht allein. —

„Und wenn's zwei Holders-Fritze wären," ſagte die Heiterethei zum Walde, warf die Lippen auf, daß der Wald hätte große Druckflecken auf ihren Wangen ſehen müſſen, war es Tag, und nickte noch oben drein mit dem Kopfe: „Ich fürcht' mich vor zwei ſolchen nicht. Wegen vier ſolcher kehr' ich nicht um. Und ſo iſt's, und nu iſt's fertig."

Der Wald zitterte vor Verwunderung oder vor Schauder an allen ſeinen grünen Gliedern.

Aber kaum nach zwanzig Schritten hielt die Heiterethei unwillkürlich an. Sie hörte, auch die Bäuerin blieb ſtehen, wahrſcheinlich, weil ſie meinte, die Heiterethei habe ſich anders beſonnen und werde ihr nachkommen.

„Ja, hätt' ich's gleich gethan," ſagte die Heiterethei; „aber nun ich geſagt hab', ich thu's nicht? Und hinter der drein, wie ein klein Kind hinter ſeiner Mutter?" — Und noch ehe ſie ſich ſelber geantwortet hatte, war ſie ſchon wieder im Schritt und hörte auch die Bäuerin ihres Weges weiterfahren. Sie kam auch gar nicht zur Antwort. So plötzlich fiel ihr ein, daß der Grund, in den ſie nun einbiegen müſſe, der Blutgrund heiße. Zum erſten Male vertiefte ſie ſich in die Bedeutung des Wortes, das ſie ſo oft und ſtets gedankenlos ausgeſprochen und eben ſo ohne Gedanken darüber ausſprechen gehört. Und wie der Name, kam ihr auf einmal die ganze Gegend wie eine andere, wildfremde vor, der man es anſähe, daß hier etwas Schreckliches geſchehen war oder noch geſchehen ſollte.

„Dummes Zeug!" ſagte ſie endlich zornig zu ihren Gedanken. „Das wär', als wenn ich mich fürchtete." Und im Gegentheil hatte ſie nun erſt recht Luſt, in den Blutgrund einzubiegen; obſchon ihr einfiel, alle Leute ſagten, der Weg durch den Bühel gehe gar nicht viel oder eigentlich gar nicht um; er ſei viel ebener und

breiter als der Blutgrund; nicht jeden Augenblick bleibe man dort in Baumwurzeln ſtecken, wie hier.

„Fürchten thu' ich mich nicht. Soll ich deßhalb jeden Augenblick in Baumwurzeln ſtecken bleiben, weil Eins denken könnt', es wär' aus Furcht, wenn ich's nicht thu'? Und wo's nicht einmal Jemand ſieht!"

So dumm wollte doch die Heiterethei ſich ſelber nicht vorkommen, wollte ſie ſich's auch nicht geſtehen, wie viel leichter es ihr war, als ſie den Eingang zum Blutgrunde eine gute Strecke hinter ſich hatte.

Endlich nahm das Holz ein Ende. Sie war nicht mehr weit vom Leinfelde ihrer Baſe. Und nun verflachte ſich auch das Gewölk vor dem Monde zuſehends. Nur noch ein wenig dünner die dreieckige Wolke da, und ſie konnte durch die Erlen und Weiden am Bache den Knopf vom Luckenbacher Kirchthurme funkeln ſehen. Und der Bach, der neben ihrem Wege hinglitzerte und etwas weiter hin ihn durchſchnitt, war ja der Zehntbach, derſelbe, der daheim an ihrem Häuschen vorbeifloß, derſelbe, in dem ſie alle Morgen ſich wuſch, darin ſie ſich gebadet in ſo mancher warmen Nacht.

Dennoch überrieſelte ſie von Neuem ein Schauder, als ganz nahe bei ihr ein leiſes „Pſt" ſich hören ließ.

„Fahrt den breiten Weg, Dorle, den über die Herrnmühl'," flüſterte eine Stimme, „und macht, daß er euch nicht anſichtig wird."

Wer ſpricht? und wo? und wer ſoll ihrer nicht anſichtig werden? und wo iſt er?

Ein blaſſes Geſichtchen taucht' neben ihr auf aus dem dunkeln Gebüſch. Das kleine, lahme Walknüllers-Gretle iſt die Warnerin. Sie ſtößt die Krücke in den weichen Boden feſt ein und ſtreckt ſich, mit dieſer ſich ſtützend, auf ihrem geſunden Beine, ſo hoch ſie kann. Mit dem mageren Aermchen zeigt ſie nach dort, wo der Bach quer über den Weg läuft.

„Dort, auf dem Ulrichsſteg, dort ſteht er und lauert ſchon eine Stund' lang. Macht geſchwind fort, ſonſt wird er euch noch gewahr."

Ein flüchtiger Blick des Mondes durch eine Lücke im leichteren Gewölk ſtreifte jetzt dienſtfertig den Steg und die dunkle Geſtalt, die darauf ſteht. Es iſt, als wolle auch der Mond das Schreckliche nicht geſchehen laſſen. Im nächſten Augenblicke iſt's wieder ſo dunkel dort als vorher; aber ſie ſieht ihn noch, der auf dem Stege ſteht; und wär's ganz Nacht, ſie würde ihn noch ſehen.

Einen Tumult der entgegengeſetzteſten Gefühle wühlt der Anblick aus ihrem tiefſten Herzen auf; dazwiſchen zucken wie Blitze fieberhafte Gedanken durch einander hin.

„Alſo iſt's doch? Alſo doch lauert er mir auf? Und was hab' ich ihm gethan? Warum gerad er?"

Alle die Warnungen, Träume und Vorzeichen, alle Schreckgeſchichten der letzten Nacht wachſen aus dem Boden vor ihr auf wie rieſengroße Schattengeſtalten und dräuen ſie zurück. Sie ſieht die Haube, der Valtineſſin, aber ſie kann nicht lachen. Dazu die Reden der Bäuerin vorhin im Ulrichsholz. Sie ſieht das Kind, das ſie weinend zurückhalten will. Sie ſucht Hülfe in ihrem Innern und findet nur den Gedanken: „Ein Weib iſt doch kein Mann!“ Sie weiß, ſie wird ſich des Gedankens ſchämen im nächſten Augenblicke. Aber ſie fühlt, jetzt iſt er ihr Herr. Sie biegt ſchon mit den Augen in den Weg ein, den das Gretle ihr gerathen hat. Aber wie die Füße folgen wollen, ſieht ſie, der Schneider kommt den Weg her; ſie müßte ihm begegnen. Da ſchlägt ihr die Schaam wie eine Flamme in's Geſicht. Sie hört ſeinen, des Schmiedes und des Webers Gelächter und Spott ſchon in Gedanken. Unwillkürlich thut ſie einige Schritte weiter dem Verfolger entgegen. Ueber die Mündung des anderen Weges einmal hinaus, kann ſie nicht mehr zurück. Das würde den Spott erſt gewiß machen.

Aber iſt's nicht beſſer, ſterben, wenn's ſein muß, denn leben, der nimmer endenden Furcht und Selbſtverachtung Preis gegeben? oder drinnen in der Stube dem Hungertod doch eine gewiſſe Beute? Denn die Warner bringen Rath dahin, aber kein Brod. — Als ob man ſterben

müßte! als ob es ausgemacht wäre, der Holders-Fritz sei ſtärker als ſie!

Und wenn er's wäre! Und trotz ſeinem Beil! Naht ſie ihm, dicht am Bache hinfahrend, von den Erlen verſteckt, kann er ſie nicht ſehen, das Beil nicht heben, bis ſie an ihm iſt. Im weichen Graſe rollt der Karren nicht, klirrt das Eiſen nicht. So mit dem Vortheile des ungeahnten Angriffs, mit ihrer ganzen Kraft, durch Verzweiflung des Augenblicks verdreifacht, Gedanke und Ausführung Eins! Da müßt' es doch — — —

Ja, und es geht auch nicht mit unrechten Dingen zu.

Der Verfolger liegt im Bache, und die Heiterethei iſt ſchon weit über den Steg hinaus, ehe es ihr gelingt, den Karren und ſich ſelber anzuhalten.

Wir müſſen nun einen Rückblick auf das Treiben des wilden Fritz werfen ſeit dem Gründer Markt, um zu erfahren, ob er ſein trauriges Schickſal verdient hat, und ob er's um die Heiterthei verdient hat, durch welche es ihm geworden.

Wir folgen dem lärmenden Haufen ſeiner Cameraden und dem Holders-Fritz ſelbſt vom Hohlwege vor der Stadt, wo wir, nach dem Zank über den Karren hinüber, ſie ſich ſelbſt überlaſſen, nach „der Schwane."

Nicht weit von unſerem Ausgangspunkt klingt uns ſchon Muſik entgegen. Zuweilen wird dieſe von dem

Geſchrei vieler durch einander zankenden Stimmen übertönt. Dann macht ein luſtiger Juchhe-Ruf Frieden, der aber nicht von langer Dauer iſt.

Der Adams-Lieb ſchüttelte ſich vor Luſt beinah aus ſeinen Kleidern heraus, die eben ſo wie ſein gewöhnliches altkluges Weſen auf den Zuwachs berechnet ſchienen. „Die ſind ſchon über einander. Mach' zu, Fritz! Wir kommen gerade recht.“

„Aber wie biſt du nur heint?“ unterbrach er ſich ſelber. „Ich mein', du haſt deine Ohren bei deinen Gedanken ſtecken, und die ſind, wer weiß, wo. Den ganzen Tag ſchon weiß man nicht mehr, wie man mit dir dran iſt.“

Der Fritz ſchwieg und bejahte dadurch, ohne es zu wiſſen.

Nun biegen wir um eine Straßenecke. Das Haus, das uns gegenüberliegt und aus allen Fenſtern lichte Scheine auf das naſſe Pflaſter wirft, über welches umſchlungene Schattengeſtalten, ſich lautlos drehend, hinweghuſchen, iſt „die Schwane.“

„Fritz!“ ſchrie ein Anderer, du wirſt doch nicht in das Teichle laufen?“

An einem Hauſe hin dehnte ſich gemächlich und ungehindert eine Art Pfuhl, dicht von ſchwimmenden Brunnenröhren bedeckt, die entweder den Hineingerathenden vor dem Unterſinken oder ſich ſelber vor dem Verlechzen bewahren ſollten. Davon ſtieg eine Verbindung

von Jauchen- und faulem Holzduft auf, welche die Warnung des Cameraden hätte entbehrlich machen sollen.

Wenig Schritte noch und sie sind, in die Thorfahrt eingetreten, an der Wirthsstubenthür der Schwane.

„Geh'n wir nicht gleich 'nauf in den Saal?" fragte der Adams-Lieb halb verwundert, halb ärgerlich, als der Fritz die Thür öffnete. „Ja, du willst erst einmal trinken," beruhigte er sich selber.

Und so war's.

Die Cameraden intonirten das classische Lied: „Bier her, Bier her, oder ich fall' um." Sie meinten, nur schnell im Durchgehen einen Trunk zu nehmen; aber auch darin erregte der Fritz wiederum ihren Aerger und ihre Verwunderung zugleich, daß er sich setzte, und zwar mit einer Entschiedenheit, als wolle er nie wieder aufstehen.

„Bier, Kätterle," rief der Holders-Fritz; „aber gleich sechs Maß für mich allein. Das Bestellen allemal ist mir zuviel."

„„Du bist doch gar nicht mehr wie sonst,"" sagte der Adams-Lieb; damit hätt's Zeit gehabt bis hernachen.""

Aber der Fritz entgegnete: „Dumm's Zeug!" und begann dem inzwischen vor ihn auf den Tisch gestellten Getränke fleißiger zuzusprechen, als ein bloß menschlicher Durst rechtfertigen konnte.

„Er iſt noch auf die Heiterethei wild," ſagte ein Anderer.

„„Der wird er's ſchon zeigen,"" meinte der Adams-Lieb. „„Aber daß du den Lärm oben kannſt hören und machſt nicht mit, Fritz, das weiß ich nicht, wo ich's hinthun ſoll. Du biſt doch immer ein Kerl geweſt. Schon in der Schul', ſagen ſie, biſt du der Geſcheidt'ſt, aber auch der Allerwild'ſt geweſt. Und ſo haſt du's hernachen fortgemacht in der Lehr' beim Meiſter Schramm und hernachen, wie du Meiſter biſt geweſt, erſt recht. Na, der mag geſchüttelt haben!""

„Gelt," fragte ein Anderer, „mit dem Morzenſchmied biſt du in die Schul' gangen? Hernachen iſt der Kaſpers-Andres dein Camerad geweſt. Und nach dieſem der Tuchſcheerer in der Weidengaß'."

„„Das ſind alles alte Philiſter geworden,"" lachte der Adams-Lieb. „„Und dein letzter vor uns, der Schleiermüller, der thut auch ſchon, als wenn er den alten Schloßthurm auf ſeinen Armen hätt' getragen, wie der noch ein Wickelkind iſt geweſt. Und iſt kein fünf Jahre älter wie ich. Die haben ſich alle vor den Leuten gefürcht't, und was die ſagen. Du biſt ganz allein friſch und jung geblieben. Du biſt doch ein ganzer Kerl. Du machſt dir aus allen Leuten nix und ſo muß ein rechter Mann ſein. Aber nu geh' zu, daß wir 'nauf kommen in den Saal. Den mußt du heint noch räumen; das ſag' ich dir. Wenn du noch lang

machst, geh' ich erst einmal allein. Ich muß wenigstens erst sehen, was es gibt.""

Und das that der Adams-Lieb.

Unterdeß beginnt der Holders-Fritz alles Mögliche, in das alte Wildthun hineinzukommen. Aber es gelingt ihm nicht. Wild und toll ist er genug, aber auf andere Weise als er es sein möchte. Er ist toll auf die Heiterethei, daß sie keinen Respekt vor ihm hat; und daß er sich gestehen muß, sie habe Recht daran, das macht ihn noch wilder auf sie. So deutlich ist's ihm noch nie geworden, daß der rechte Respekt nicht durch die Kraft seiner gewaltigen Arme und sein gewohntes Wildthun zu erzwingen ist. Darum ist er toll auf dieses Wildthun selber, das ihm nun wie das Treiben dummer Jungen vorkommt.

Seit er im Jüngling stecken geblieben, und Geschlecht um Geschlecht an ihm vorüber in die Reihen der Männer gerückt, hatte es an Selbs würfen und inneren Mahnungen nicht gefehlt. waren immer häufiger und dringender geworden; auf der anderen Seite hatte aber auch die Gewohnheit das alte Geleise immer mehr ausgetieft. Je nöthiger es erschien, aus diesem herauszukommen, um so schwerer erschien es auch. Eine solche Anwandlung hatte ihn heute vom Besuche des Gründer Marktes abgehalten, die alte Gewohnheit aber wiederm den Kameraden in die Hände geführt.

Er ſagte ſich nun: „Ich hab' anders wollen werden und wär's geworden, aber nun die Heiterethei denken müßt', ich thu's, weil ſie's hat gewollt, nun geht's nicht!“ Das will er ſich aufreden, eben weil er fühlt, daß die äußere Anregung durch ſie nothwendig war, daß dieſe erſt ſeinen Stolz gegen ſeine Kameraden aufrufen müſſen, um ihn loszulöſen aus den feſthaltenden Armen der Gewohnheit.

„Ich hab' mehr ſo dumme Gedanken gehabt,“ ſagte er zu ſich ſelbſt, „aber ich hab' ſie nicht laſſen aufkommen. Hernachen bin ich noch wilder geweſt, bis ich ſie los worden bin.“

Und das will er eben wieder, aber es gelingt ihm nicht mehr. Der alte Zauber iſt gebrochen. Ein neuer zwingt ihm den Geſichtspunkt der Heiterethei unentrinnbar auf.

Er ſieht ſich um. „Wenn doch einer käm' und was thät', daß ich wild werden müßt', ich möcht' wollen oder nicht!“ denkt er. Er tritt ſich ſelber auf den Fuß, er fährt alle Augenblicke tauſend mit der Hand durch ſein Haar, weil's ihm kein Anderer zu Gefallen thun will. Er trinkt immer haſtiger und wird nur immer nüchterner davon.

Jetzt kam der Adams-Lieb wieder und jubelte. „Die hau'n ſich da oben und wiſſen nicht warum! So ein Spaß iſt noch nicht geweſt. Da ſind keine

zwei Parten, die's auf einander halten, sonder Jeder haut, was ihm vor die Faust kommt."

Und gleich hinter dem Adams-Lieb her kam ein Zimmergeselle wie aus einer Kanone in die Wirthsstube hereingeschossen. Aus eigener Macht, ohne fremde Nachhülfe, hätte er nimmermehr so schnell hereinfahren können. Sobald er das Gleichgewicht wiedergefunden, sah er sich herausfordernd um und schien die Anwesenden für die hülfreichen Geister anzusehen, deren Beistand ihn hereinbefördert.

„Nur her," schrie er, „wenn ihr das Herz habt, ihr Lumpenpack!"

Der Adams-Lieb und die übrigen Kameraden zogen sich hinter die mächtige Gestalt des Holders-Fritz zurück. Der Adams-Lieb bewies dem Holders-Fritz, er dürfe eine solche Herausforderung nicht abweisen um seines Namens willen. Er begriff den Holders-Fritz nicht mehr.

Unterdeß waren dem widerwilligen Eindringling mehre gefolgt.

Der Holders-Fritz hörte das „Hetz! hetz!" der Heiterethei wieder in seinen Ohren. Er sah, wie der Adams-Lieb und seine übrigen Kameraden sich zuwinkten. Das hatte er hundert Mal gesehen, aber halb aus Gutmüthigkeit, halb aus Bedürfniß ihrer Gesellschaft nicht gerügt. Dadurch waren sie sicher geworden. Jetzt kam ihm der Zorn. Er begriff, sie legten ihm

ſeine Gutmüthigkeit für Einfalt aus. Und wer weiß, was geſchehen wäre, fiel ihm nicht ein: „Das wär's ja, was die Heiterethei hat haben wollen!“ Die ganze Stadt und ſie ſelber müßte glauben, er folge ihr, wie ein geſcholtener Schulbube ſeinem Lehrer.

„Greif' nur einer den Holders-Fritz an,“ ſchrie indeß der Adams-Lieb hinter dem' Holders-Fritz hervor, „wenn er das Herz hat!“

Er erreichte ſeine Abſicht. Denn die Eingedrungenen kamen auf den Holders-Fritz los, der noch immer an ſich ſpornte. Die Kameraden ließen den Sitzenden und hielten ſich die Thüre frei. Der zuerſt Hereingeſchoſſene machte mit der rechten Fauſt eine keineswegs zweideutige Bewegung nach dem Kopfe des Holders-Fritz. Da fuhr dieſer empor. Eine kleine Weile ſchien die Wirthsſtube in eine Walkmühle verwandelt. Das ging klipp, klapp! Bald verengte, bald erweiterte ſich der Knäuel, bis er auseinander flog und ſtückweiſe durch die Thür verſchwand. Der Holders-Fritz war alles, was davon übrig blieb.

Wunderbarer Weiſe hatte er in den Zimmern eigentlich auf ſeine Kameraden losgeſchlagen. Wenigſtens war es erſt nur der Zorn über dieſe geweſen, den er an jenen ausließ.

Aber der Kampf gebiert einen neuen Zorn aus ſich, wie ein Gewitter einen heftigeren Sturm aus ſich entwickelt, als der es zuſammengeblaſen.

Es wäre schwer zu sagen, auf wen der Fritz eigentlich zornig war. Er war's auf die Heiterethei, auf die Kameraden, auf die Zimmergesellen, auf die ganze Stadt, auf sich selber; er war zornig auf das alte Leben, das ihn anekelte, aber auch auf das neue, welches er beginnen mußte, wollte er jenes lassen. Er schämte sich vor sich und aller Welt, zu bleiben, wie er war; aber er schämte sich auch vor sich und aller Welt, anders zu werden. Es war wiederum mehr der Drang, sich durch die Betäubung des Kampfes von allem dem wenigstens auf Augenblicke zu befreien, was ihn hinauftrieb in den Saal, der bereits den Anblick eines Schlachtfeldes bot.

Das war ein wildes, buntes Durcheinander, das sich, in einen Schleier von Staub und Tabaksrauch verstrickt, hin- und herwälzte. Da sah man, was man nie gesehen. Da waren Beine, die wie Arme in der Luft herumgriffen, Arme, die wie Beine auf dem Boden umherliefen, dazwischen Köpfe, die den Mund oben, und andere, die ihn unten hatten, menschliche Rümpfe in allen Stellungen, die nur möglich. Welches sterbliche Auge hätte bestimmen mögen, was zusammengehörte? Mit überraschender Behendigkeit tanzten Stuhlbeine dazwischen und flogen Bierkrüge in allen Richtungen wie aufgescheuchte Vögel darüber hin. Wunderbar war die gegenseitige Anziehungskraft von Köpfen und Fäusten, die Zutulichkeit, womit ganze Haarbüschel sich um

fremde Finger ſchlangen, die Ausdauer, mit welcher gekrümmte Fingerknöchel anpochend unterſuchten, ob unter einem Schädel nicht hier oder da doch eine hohle Stelle ſich finde, oder was eine menſchliche Naſe eigentlich auszuhalten im Stande ſei. Die Muſikanten hatten der Verſuchung nicht widerſtehen können, auf dem Orcheſter all die Kunſtfertigkeiten, die ſie unten im Saale üben ſahen, nachzuahmen. Trompete und Poſaune, Clarinette und Geige wollten ſich von bloßen Stuhlbeinen nicht beſchämen laſſen. Ueber Mangel an Muſik dabei zu klagen, wäre keinem menſchlichen Gehör eingefallen. Eher war der Muſik zu viel. Für die wenigen Inſtrumente, die unter die Stuhlbeine gingen, ward jedes Stuhlbein zu einem muſikaliſchen Inſtrumente. Das ganze Getümmel war ein großes ſauſendes und quiekendes Hackbrett, das ſich ſelber mit Stuhlbeinen ſchlug.

Aus dem Gewoge der kämpfenden Männer ragten Tiſche und Bänke wie die letzten Bergſpitzen aus den ſteigenden Waſſern der Sündfluth. Auf dieſe hatten die Töchter der Rieſen ſich geflüchtet Mit Entſetzen ſahen ſie, wie die Köpfe ihrer Tänzer, hineingeriſſen in die brauſenden Wellen, vergeblich ſich emporzuheben rangen; zuweilen ſpülte eine Woge die Schreienden von der Klippe herab und zog, die Scheitel mit den Gewändern der Stürzenden gekrönt, ſie drehend in den Strudel hinein.

Aber wie die Arche Noah hoch über Allen, zogen Schultern und Haupt des wilden Fritz ihre Spur. Vor ihm bäumten ſich die Gewäſſer, und hinter ihm zeigte ſich Land. Nicht eine halbe Stunde, und er ſtand in dem weiten Saale unter Stuhlbeinen, geſcheiterten Tiſchen, zerbrochenen Bierkrügen und Fenſterſcheiben verſchnaufend allein. Die kühle Nachtluft, die durch die zerſchlagenen Fenſter hereinblies, mit dem Staube ein kleines Nachſpiel aufführte und die wenigen Lichter, welche die Schlacht verſchont, in ein angſtvolles Zittern verſetzte, ſagte zu ihm: „Wir Beiden ſind die Sieger.“

Aber ſchlimmer als außer ihm ſah es im Innern des wilden Holders-Fritz aus — weit öder noch, weit wüſter und nüchtern überwachter. „Dem Schwanewirth“ mußte es viel leichter werden, ſeine Stuhlbeine wieder zuſammen zu bringen, als das dem Fritz mit ſeinen zerriſſenen und verworrenen Gedanken gelang. Und es war ihm nicht etwa wie Jenem an der Erhaltung des noch Vorhandenen gelegen. Er wäre lieber ſeine ganzen Erinnerungen und ſich ſelbſt mit los geworden. Mechaniſch ſah er ſich nach ſeinen Kameraden um, aber es fiel ihm ein, in der Hitze des Kampfes hatte er vergeſſen, daß er ſie ſchonen müſſe, ſolle die Heiterethei nicht triumphiren. So hatten ſie das Loos der Zimmergeſellen getheilt.

In der Thür that er noch einen Blick zurück. Der Saal gemahnte ihn wie ſein altes Leben. Nichts als

Trümmer nutzlos vergeudeter Zeit und Kraft. Und darüber brütend, ſtatt Staubes und Tabakraucheſ, Ekel, wüſter, öder, gränzenloſer Ekel.

„Burſch!“ fuhr er auf, indem er ſich an der Bruſt packte mit einem Griff, der einen Anderen aus dem Gleichgewicht gebracht haben würde, „nun iſt's aus mit dem Wildthun, das ſag' ich dir! Die alt' Zeit hat aufgehört. Hierher kommſt du mir nicht wieder!“

Und ſo warf der Fritz, nachdem er das mit all den Anderen aus dem Saale der Schwane gethan, ſich ſelber zugleich aus dem alten, wüſten Leben hinaus.

Es war nicht mehr früh, als der Holders-Fritz erwachte und ſich auf ſeiner Schnitzbank in den Städeln ſitzend fand. Eben klang die Glocke vom Kirchthurm; er zählte neun Schläge.

Er ſah ſich nach ſeinen Geſellen um, die eigentlich ſchon ſeit drei Stunden in voller Arbeit ſein ſollten. Er war allein.

Endlich kam der Lehrling und öffnete das Stadelthor. Er ſah überwacht aus. Dem Holders-Fritz fiel zum erſten Mal auf das Gewiſſen, wie ſehr zu ſeinem Nachtheil der Junge ſich verändert hatte, ſeit er bei ihm war. Er hatte in voller Jugendluſt und Geſundheit geblüht; jetzt erſchien er verdrießlich, und ſein ver-

bleichtes Geſicht trug unverkennbar die Spuren einer wilden Nacht.

Die Stimmung, in welcher der Holders-Fritz ſich befand, war der Spiegel, den des Lehrjungen Zuſtand ihm vorhielt, nicht zu verbeſſern geeignet. Der Junge warf ſich gähnend und dehnend in eine Ecke und bot, da der Schrecken über den unvermuteten Anblick ſeines Meiſters ihn in ſeiner Stellung verſteinerte, ein ſeltſames Schauſpiel dar.

„Wo ſind die Geſellen?“ fuhr ihn der Meiſter an. „Iſt's etwa Sechs, daß du erſt kommſt?“

Der Junge raffte ſich auf und ſagte noch immer in ſtaunendem Schrecken: „Herrjeh, der Mäſter iſt ſchon auf!“

Der Holders-Fritz las ohne Mühe die Antwort aus dem Ausrufe heraus: „Ja, wir richten uns nach dem Meiſter. Früher kommt der auch gewöhnlich nicht.“

Er begriff, warum keine Arbeit mehr fertig werden wollte. Das hätte er ſchon früher einſehen können, aber ihm war das Handwerk zum Ekel geworden, ſeit ihm die Arbeit keine Freude mehr machte. Die Arbeit freute ihn nicht mehr, ſeit ſie ihm nicht mehr gelang, und ſie gelang ihm immer ſchlechter, je weniger ſie ihn freute. Er mußte ſich zur Arbeit zwingen, das machte ſie ihm völlig verhaßt. Und was er nicht gern that, daran dachte er auch nicht gern. Er ließ die Sache gehen, wie ſie ging.

Zum Ueberfluſſe fand er einen Brief von ſeinem bedeutendſten Kunden vor, der ſchrieb, wenn man nicht beſſere Arbeit liefere, müſſe er weiter gehen.

Sonſt war des Holders-Fritz Stolz geweſen, der wildeſte, aber auch der geſchickteſte Meiſter zu heißen. Er ſah, er konnte nur noch für den wildeſten gelten, das regte ihn noch mehr auf. Alles Unangenehme, das er bis jetzt, ſich in Wildheit betäubend, abgehalten hatte, drang nun unabwehrbar zugleich auf ihn herein.

Die Geſellen, von denen wir den Salfelder bereits kennen, waren eben ſo erſtaunt, als es der Lehrling geweſen, wie ſie, langſam und mit Gähnen daher ſchlendernd, den Meiſter ſchon vorfanden, und zwar mit zornigem Geſicht.

Der Salfelder meinte, ſich ihn zu gewinnen, wenn er deſſen geſtrige Heldenthat in der Schwane, die ſchon bekannt geworden war, durch Lob und Preis verherrlichte. So war es ihm ſchon öfter gelungen, wieder gut Wetter zu machen. Dieſes Mal geſchah das Gegentheil. Der Meiſter ſtellte eine ſtrenge Unterſuchung an. Es fand ſich, daß ein großer Theil des ehemals übervollſtändigen Werkzeuges gänzlich fehlte, ein anderer in den traurigſten Umſtänden war. Das Ende davon fiel dahin, daß der Salfelder auf der Stelle fortgeſchickt wurde, und der Hanauer, der ſich in manchen Dingen nicht rein wußte, die noch zur Sprache kommen konnten, ſelber ging.

Wiederum hatte der Holders-Fritz Gelegenheit gehabt, sein eigenes Bild in zwei treuen Spiegeln zu sehen. Das lange wilde Haar besonders, das beide Gesellen nach dem Beispiele des Meisters trugen, das Symbol seiner bisherigen Lebensweise, war ihm so widerwärtig geworden, als diese selbst. Ihm schien's, als beseitige er alles, wovor ihm ekelte, als er mit dem Schnitzer durch seine dicken Locken fuhr und ihrer wilden Hoffart ein Ende gab mit Schrecken.

Ein ähnliches Schicksal traf die Baumelquasten und das lange weichseine Pfeifenrohr; die ersteren wurden gänzlich vernichtet, des letzteren Länge auf ein bescheidenes Maß zurückgeführt.

Der Holders-Fritz war nur eben fertig und hatte sich zur Arbeit auf seine Schnitzbank gesetzt, als der alte Meister Schramm in die Werkstatt trat.

Wir wissen, welchen Erfolg seine Mahnung hatte.

Die Aenderung, welche der Holders-Fritz mit seiner Lebensweise vorzunehmen im Begriffe war, sollte das Werk seines freien Entschlusses scheinen. Sie sollte wo möglich den Leuten zum Trotze geschehen.

Die Leute hatten natürlicher Weise von Anfang an schon sein Treiben nicht rühmenswerth gefunden. Es war ihm leichter geworden, ihre Mißbilligung zu verachten, als zu benutzen; und wie der Mensch in seiner unbewußten Beifalls-Bedürftigkeit endlich in jeden Tadel einen Beisatz von abgezwungenem Lob oder gar Be-

wunderung hineinhört, so war es dem Holder mit dem Namen des wilden Fritz gegangen. In dem Kreise seiner Kameraden verlor er allmählig vollends das Ohr für rechtes Lob. Eine Reibung führte zur andern; seine erst eigenwillige Absonderung zwang ihn endlich, die Gewalt der öffentlichen Meinung, der kein ehrgeiziges Gemüth sich entziehen kann, da ihm der Weg freiwilligen Einstimmens nicht mehr offen stand, durch den Trotz anzuerkennen, den er ihr geflissentlich bei jeder Gelegenheit entgegensetzte.

Die Ermahnung des alten Meisters mußte deßhalb das Gegentheil von dem bewirken, was dieser damit beabsichtigte.

Wirklich hätte der Trotz, wider die Meinung der Leute zu schwimmen, den Holders-Fritz fast zu einem Rückfall in sein altes Treiben verleitet, wenigstens zu einer auffallenden Kundgebung gegen dieselbe. Er wäre dem alten Meister nachgerannt, um vor seinen Augen in das erste, beste Wirthshaus einzutreten. Aber zur rechten Zeit fiel ihm ein, daß er dann in seinen geschorenen Haaren nur einen Beweis für das Gegentheil zur Schau tragen würde.

Der Lehrjunge mußte mit seiner Arbeit vor den Stadel hinaus. Er selber riegelte das Thor hinter ihm zu. Die offene Thür in den Stadelgarten gab ihm Licht genug. Niemand sollte ihn sehen, bevor seine

Haare wieder zu der alten wilden Herrlichkeit herangewachsen wären.

Draußen hielt mancher Vorübergehende eine Weile an, um bei dem Lehrjungen nach dem Fritz zu forschen. Es kam auch Mancher, um nach bestellter Arbeit zu fragen oder neue zu bestellen. Hörte der Fritz sein wildes Wesen loben und bewundern, dann freute er sich und sagte: „Ja, denen zum Trotz soll's anders werden." Tadelten sie ihn aber und wünschten, er möge sich bessern, dann war es gut für den neuen Entschluß des Fritz, daß er gegen seine Haare gewüthet hatte. Zum Glück geschah das Erstere öfter als das Letztere. „Wenigstens sollen sie nicht denken," sagte er, „daß ich's thu'."

Vor Zorn und Langerweile bei der Arbeit, die nicht gerathen wollte, schnitt er zuweilen wie rasend in die Reise hinein. Dann sagte er sich: „Pfui, Bursch! Das ist immer wieder das alt' Wildern, und der Heiterethei und allen Leuten zum Trotz werd' ich ein Anderer!"

Mittags ließ er sich das Essen holen. Er konnte sich denken, die Großmutter, die ihm sein Hauswesen besorgte, werde selber kommen, um zu sehen, was er mache, weil sie an seinem unberührten Bett bemerken mußte, er sei über Nacht außen geblieben. Er ließ es ihr verbieten. Er fürchtete auch, ihre Freude, wenn sie ihm seinen Aenderungs-Entschluß anmerkte, würde ihm diesen verleiden.

Allmählig begann die Arbeit, mit der er ſich zuerſt nur zu betäuben geſucht, ihn zu zerſtreuen. Darüber fand er ſeine Luſt davon wieder. Dann ſah er mit Freude, wie ſie immer beſſer gelang, immer ſchneller ihm von den Händen ging.

Abends freute er ſich über die kräftige Müdigkeit, die ihm eine Nacht geſunden Schlafes verſprach. Das war eine ganz andere Empfindung, als die geiſtige Abſpannung von dem wilden Müßiggang. Er fühlte, ſogar die Folgen der letzten wilden Nacht hatte die Arbeit und die wieder erwachte Freude daran beſeitigt. Nach dem Feierabend ging er nicht heim. Die Werkſtatt begann ihm ſo lieb zu werden, daß er ſich nicht von ihr trennen mochte. Aus Stroh machte er ſich ein Lager zurecht. Der Lehrling mußte ihm ſein Kopfkiſſen und ſeine Decke herbeiholen.

Ehe er ſich darauf zur Ruhe begab, ging er durch die Hinterthür in den großen Gras- und Baumgarten, der zum Stadel gehört, hinaus, um die Abendkühle zu genießen.

Er hatte die ſchöne Ruhe in der Bruſt, womit ein fleißig durcharbeiteter Tag zu lohnen pflegt. Alles ſonſt mag ſtehen, wie es will, der Arbeiter fühlt, daß er ſich ein Aſyl erworben hat, in welches ſelbſt die Sorge um den nächſten Morgen nicht mit Heftigkeit eintreten darf. Er hat das Seine gethan, für die Seinen gethan; er

kann und darf an einen Anderen glauben, der auch das Seine für ihn thun wird als für den Seinen.

Vielleicht war es dieſes Gefühl, das alles, was ihm naht, verklärt, warum dem Holders-Fritz der Garten ſo ſchön vorkam wie nie vorher. Was war das für eine andere Luft als in den dumpfen, rauchigen Bierſtuben! Er ging unter den blühenden Bäumen hin durch das grüne Gras. Er empfand, nur wer ſein Beſtes gegeben hat, beſitzt den Sinn, wiederum das Beſte Anderer zu empfangen. Wie er den Tag thätig war, iſt am Abend Alles thätig für ihn. So haben ihm ſonſt die Blüthen nicht geduftet, ſo weich hat das Gras ihm die wandelnden Füße nicht gebettet, ſo emſig hat die Luft ihn nicht gekühlt. Es arbeitet Alles um den Preis, den er bereits in der Bruſt trägt. Alles will ſo zufrieden ſein können, als er es iſt. Der Trotz gegen die Heiterethei, gegen die Leute ſchlummert; er hat ihn mit den Leuten vergeſſen.

Hat er auch die Heiterethei vergeſſen? Sie wird ſchon ſorgen, ihn an ſie zu erinnern. Und an den wilden Fritz dazu, den er froh iſt, vergeſſen zu haben.

Denn das iſt ſie doch, die umſchlingend und umſchlungen da drüben mit dem Nagelſchmiede geht? Der iſt's, es iſt ſein Stadelgarten, der zweite nach Reif zu von dem des Holders-Fritz. Und die Heiterethei iſt's auch; es gibt nur Ein Mädchen ſo hoch und ſchlank in Luckenbach. Es iſt ihr kleiner Kopf, der lange Ober-

leib und die ſchmale Mitte; es iſt der rothe Unterrock, und es iſt auch ihr federnder Gang, ihre trotzige Nackenhaltung, der dicke Zopf, der ihr bis auf den Hals hinabwuchtet. Es ſind ihre Bewegungen, das Wegwerfen der rechten Hand, die Wendung, als wenn ſie ſich der ganzen Welt entgegenſtemmen wollte.

Dem Holders-Fritz ſchießt mit Gewalt das Blut vom Herzen herauf in das Geſicht. Er hatte den ſchlanken, glatten Wuchs eines Bäumchens mit der umfaſſenden Hand verfolgt; die Krone fällt ihm auf die Schulter; er hat den Stamm, ohne es zu wiſſen, umgeknickt. Er iſt zornig, ohne zu wiſſen, warum.

„Alſo ſo iſt die?“ lachte er grimmig vor ſich hin. „Ich geh' in die Schwane und trink' die ganz' Nacht. Heint ſollt' den Zimmergeſellen ihr Tanz erſt ſein, hernachen“ ... Aber das ſagt er nur, um ſeinen Zorn auszutoben. Es ekelt ihm vor dem wilden Leben noch ſo ſehr als vorhin. Er kommt zu ſich und wundert ſich. Das iſt ja, als wär' er der Heiterethei zu Gefallen im Begriffe, ordentlich zu werden, und um ihre Gunſt zu gewinnen. Und das iſt ihm nie eingefallen. Nein, aber daß ſie ſo iſt! Aber das iſt auch wunderlich. Was geht's ihn denn an, wie ſie iſt? Aber dann ſoll ſie auch Anderen nichts vorwerfen wollen.

Wie er ſich wieder wendet, ſind Beide fort. Er muß über ſich ſelber lachen. Er hat nie nach einem Mädchen gefragt, nach der am allerwenigſten. Aber

das eigene nagende Gefühl im Herzen wird er nicht los. Es ist sonderbar! er will nichts mit ihr haben, aber ein Anderer soll's auch nicht.

Nun soll er erst merken, was gesunde Müdigkeit für ein schönes Ding ist. Ohne sie hätte er weder so zeitig, noch so ununterbrochen die ganze Nacht hindurch schlafen können, als er that.

Am Morgen ist er mit der Sonne auf und wieder an der Arbeit.

Was ist das für ein anderer Morgen, als er seit vielen Jahren erlebt hat! Aber eigentlich hat er seit vielen Jahren gar keinen Morgen erlebt. Es ist ihm wie eine neue Entdeckung, daß die Sonne früh aufgeht und daß die Vögel singen.

Das Behagen, womit er auf seiner Schnitzbank schafft, oder die glatten Dauben in den Schnürleib der Reife zwingt, hört sich aus jedem Schnitt, aus jedem Hammerschlag heraus. Nur dann fallen die Schläge unregelmäßig und mit unlustigem Klange, wenn er sich der Leute erinnert oder der Heiterethei, wie er sie gestern belauscht hat. Aber das kommt immer seltener und geht immer schneller vorüber.

Die Stadelthür öffnet er noch nicht. Hört er draußen Vorübergehende mit dem Lehrling reden, dann bekommt er vielleicht Lust, noch eine Wand mehr zwischen sich und jene zu ziehen. Zuweilen fragt einer seiner bisherigen Kameraden nach ihm; dann muß er sich

Gewalt anthun, daß er nicht ſein Verfahren von vorgeſtern in der Schwane an ihm wiederholt.

So geht es Tag für Tag. Die Ordnung und Mäßigkeit im Genuß von Speiſe und Getränk, der Schlaf vor Mitternacht, die wachſende Luſt an der Arbeit, der regelmäßige Fleiß geben ihm eine Friſche und Freudigkeit, die er noch nie gekannt. Das Schwerſte gelingt ihm, das Gelungene baut einen ganz anderen Stolz in ihm auf, als ſein früherer auf das Wildthun geweſen. Für die Stunden der Ruhe findet er einen ganz anderen Gefährten in ſich, als ſeine ehemaligen Kameraden. Er macht ſich über Alles ſeine eigenen Gedanken. Es genügt ihm nicht mehr, das ſo und das ſo zu machen, weil's ſein Lehrmeiſter ſo gemacht hat, dem's wiederum ſein Lehrmeiſter ſo vorgemacht. Er verſucht Manches anders. Eins mißlingt, dafür gibt ihm das Gelungene, das ganz ſein Werk iſt, doppeltes Behagen.

Wenn er etwas vollendet vor ſich ſtehen ſieht, dann ſagt er wohl: „Es geht doch kein Handwerk über die Büttnerei. So ein Ding, das ſteht auf'ſich ſelber da, ſo rund, ſo glatt und ſo feſt, und man kann ſeine Freud' daran ſeh'n, wie's gefügt iſt, daß man keine Fuge ſieht. Dagegen was hilft dem Schneider und dem Schuſter das Schönſt', was ſie machen? Der Kerl, der hernachen darin ſteckt, iſt er häßlich, ſo verſchimpfirt er das Werk, und iſt er ſchön, ſo denkt man wieder, der

macht's. Ich möcht' wissen, wie ein Schreiber an seiner Arbeit könnt' seine Freud' haben, oder ein Kaufmann; denn die Thaler, die der erwirbt, die hat er nicht selber gemacht. Dem Musikanten seine Sach', die ist vollends in die Luft geblasen. Er sieht's kein Mal ganz vor sich, was er hat gemacht, daß er sich könnt' drüber freu'n."

Das Denken über alles, was ihm vorkommt, bedeckt wenigstens die Leere, die dem vereinsamten Menschen nicht ausbleiben kann, wenn es sie auch nicht erfüllt. Allmählig aber empfindet er doch, daß ihm etwas fehlt, weiß er auch nicht, was es ist.

Eines Tages hörte er ein paar fremde Stimmen draußen vor dem Stadel. Sie bewundern seine letzte fertige Arbeit, die draußen steht.

„Na, ich bin doch auch ein Büttner," sagte der Eine, „und ich mein', nicht der ungeschickt'st'. Aber so was von Arbeit hab' ich doch noch nicht geseh'n. Mein alter Lehrmeister ist der geschickt'st' gewest im ganzen Land, aber das hat er nicht können machen. Weiß der Kuckuck, wie das gemacht ist! Das ist eine ganz neue Mode."

Sie wollen den Meister sprechen, der das gemacht hat. Der Lehrling, dem Befehle des Fritz gehorsam, sagt, der Meister sei nicht daheim, und in seine Werkstatt dürfe er auch Niemand lassen. Sie bieten dem Jungen vergeblich Geld, wenn er sie hineinlasse; sie seien Freunde, dem Meister könne es nicht schaden.

„Ja," ſagt der Andere, indem Beide gehen, „glaub's ſchon, daß er Niemand in ſeiner Werkſtatt leiden mag, und Büttner am wenigſten. Da muß Manch's abzugucken ſein."

Was iſt das für ein ander Gefühl, als wenn ihn die Kameraden um Dinge lobten, um die er ſich hätte ſchämen müſſen!

„Ja, Denken," ſagt der Fritz vor ſich hinlachend auf ſeiner Schnitzbank, „Denken macht den Mann, und nicht, daß er ſtarke Arm' hat am Leib. Stärk' und Geſundheit ſind viel werth, wenn ſie richtig gebraucht werden. Und dazu iſt das Denken da. Wie oft hab' ich meine und Anderen ihre Stärk' und Geſundheit um nix in die Gefahr bracht, weil ich nicht weiter Gedanken hab' gehabt, als zu albernem Zeug. Aber hier will ich mir mein heilig Wort drauf geben, in meinem Leben will ich nicht wieder handgemein werden. Wenn ich nun die Hand einbüßt' oder nur einen Finger davon, ich wär' der elendſt' Menſch; und hätt' ich einen Anderen drum bracht, ich könnt nimmermehr wieder ruhig werden! Und die Leut' ſind doch auch nicht ſo dumm, wenigſtens die fremden nicht."

Aber auch die Luckenbacher lernt er allmählig ruhig reden hören; freilich, weil er ſich außerhalb der unmittelbaren Berührung mit ihnen und in ſeinen Gedanken über ſie geſtellt hat. Und es iſt ein eigen Ding! In ſeinen Gedanken kann der Menſch ſich frei machen,

aber so wie er mit Menschen lebt, wird er ihr Sclave, und wenn er sich zu ihrem Beherrscher aufschwänge. Dann muß er den allgemeinen Gedanken anerkennen, sei's durch Fügen, sei's durch Trotz.

Wenn er nach vollbrachter Tagesarbeit in das Gärtchen geht, dann wird das eigene, aus Schmerz und Zorn gemischte Gefühl wieder wach, das ihn die Heiterethei in ihrem Kosen mit dem Nagelschmied hat kennen gelehrt. Er könnte ihm entgehen; seine Schnitzbank und die weite Gedankenwerkstatt, die ihm die Einsamkeit geöffnet, sind ihm eine ganze Welt. Aber er geht absichtlich heraus, jenes Gefühl zu erneuern. Er möchte Ursache finden, es noch wilder und tiefer zu empfinden. Seit dem ersten Abend-Spaziergange in dem Gärtchen hat er das Paar nicht gesehen. Daß sie beisammen sein können, wo er sie nicht sieht, daß es ihn zwingt, ihr Gehaben dabei auf alle mögliche Art sich bis ins Einzelste auszumalen, das erregt ihn weit stachelnder, als sie zu sehen. In dem Augenblicke, wo sie ruhig zusammen sprachen, hat er wenigstens nicht denken müssen: „Jetzt küßt er sie, jetzt streichelt sie ihn!"

Heute endlich soll er sie wiedersehen, und zwar in größerer Nähe als jenesmal. Sie kommen, einander jagend, aus der Thür von des Nagelschmieds Stadel in den Garten heraus. Sie läuft vor ihm bis fast an die andere Planke, der Thür gegenüber, dann schmiegt sie sich um ein schlankes Blüthenbäumchen und wendet

ſich ſchnell in der Richtung nach dem Fritz zu, der hinter einem großen Mehlſäßchenſtrauch ſteht. Im Muthwillen ſpringt ſie über den Hag in den Nachbarsgarten; der Nagelſchmied immer nach. Sie läuft weiter. Eben wie ſie über den Hag in den Garten des Holders-Fritz hereinwill, ergreift ſie der Nagelſchmied. Sie will ſich losmachen: er hält ſie feſt. Sie ringen mit einander. Sie macht ſich doch wieder los. „Nun warte nur, Annedorle!“ droht der Nagelſchmied. „Du biſt ſchuld, daß ich in einen Dorn bin getreten, oder was es iſt, aber es thut verdammt weh.“

Sie meint erſt, es iſt eine Liſt von ihm, durch die er ſie beilocken will. Aber als er in das Gras ſinkt, da kommt ſie näher. Sie muß doch glauben, er hat ſich beſchädigt. Sie kniet bei ihm nieder und ſagt herzlich und bedauernd: „Ich bin auch recht dumm.“ „„Ja,““ lacht der Nagelſchmied, indem er ſie umſchlingt, „„das biſt du, Annedorle, ſonſt hätt'ſt du dich nicht laſſen fangen.““

Aber noch lauter lacht der Holders-Fritz hinter ſeinem Mehlſäßchenſtrauch — ſo laut, daß die Beiden erſchrecken und in Eile wieder dahin zurücklaufen, wo ſie hergekommen ſind.

„Sie iſt's ja nicht, es iſt ja gar nicht die Heiterethei!“ wiederholt er wohl ſechsmal, und lacht immer wieder dazwiſchen. Er lacht, daß ſie's nicht iſt, wie er ſich geärgert, weil er meinte, ſie ſei's. Sonſt hat er

keinen Grund. Er geht in den Stadel zurück und beginnt im Mondenſcheine zu arbeiten, weil er nicht weiß, was er ſonſt vor Freude thun ſoll. Aber die Thür gibt nicht Licht genug. Er muß wieder aufhören. Er bleibt auf der Schnitzbank ſitzen, legt die Hände auf ſeine Kniee.

„Ob das nicht die junge Frau iſt geweſt?“ ſagt er vor ſich hin. Es hat ſchon lang' geheißen, der Nageſchmied holt eine Fremde in die Stadt. Dergleichen hat den Holders-Fritz ſonſt wenig gekümmert, drum hat er's vergeſſen. Jetzt fällt's ihm wieder ein. „Ja,“ meint er, „der Nagelſchmied iſt nicht dumm. Wenn er den Tag gearbeitet hat, dann hat er Jemand, mit dem er reden kann. Und das Denken iſt doch nur eine halbe Sach', wenn man Niemand hat, dem man's ſagt. Und ich wär' noch hundertmal ſo vergnügt, wenn ich eins hätt', das ſich mit mir könnt' freuen. Ja, nun begreif' ich's freilich, warum meine alten Kameraden das Wildthun müde geworden ſind, wenn ſie haben geheirathet gehabt. Und hätt' ich auch geheirathet, ich könnt' ſchon lang' da ſein, wo ich jetzt bin, und braucht's nicht heimlich zu ſein.“

Nun weiß er auf einmal, was ihm fehlt. Und wiederum, nun er's weiß, nun fehlt's ihm erſt recht. Das Denken, womit er die Leere ſeither verdeckt hat, hilft, nun er ſie ſieht, auch nur ſie noch größer machen.

Und es freut ihn nicht mehr, weil er's Niemandem mittheilen kann.

„Wenn du mich doch hätt'ſt zur Frau, da könnt' noch ein Mann aus dir werden!" Das klingt ihm immer noch vor den Ohren. „Ja, ſie hat auch darin Recht gehabt, die Heiterethei. Und ſie hat's doch wohl eigentlich gut gemeint mit allem, was ſie mir am Gründer Markt hat geſagt. Und es war gut, daß ſie das hat gethan. Und wenn ich mir's recht überleg', ſo hab' ich doch immer an ihre Reden gedacht. Ich wär' doch nicht anders worden ohne die Heiterethei. Weil ich ihr hab' folgen müſſen, das hat mich wild auf ſie gemacht. Und ſo wild ich auf ſie war, ich hab' doch nicht anders können. Wenn ich ihr das ſelber könnt' ſagen, es wär' doch ein ganz ander Ding. Und ſie thät' ſich drüber freuen."

Solche Gedanken hätte er noch vor wenigen Wochen mit Spott verjagt und ſich ihrer geſchämt. So erweichend wirkt Einſamkeit und Einfluß des Aufenthaltes in freier Natur. Aber auch nur vor ſich ſelber konnte er ſich in ſolchen unbewußten Geſtändniſſen ergehen; dachte er ſich in die Welt, unter die Leute zurück, dann ſchämte er ſich in der Denkart, die er ihnen unterlegte und die er widerwillig theilen mußte, ſolcher Gefühle deſto mehr.

Am anderen Morgen kam ſeine Großmutter in den Stadel. Sie wollte ſich nicht länger zurückhalten laſſen, nach ihm zu ſehen. Die Gerüchte, die über ihren Fritz in der Stadt umherliefen, konnten ihr nicht fremd blei-

ben. Sie kam zitternd vor ängſtlicher Erwartung und war ganz glücklich, als ſie den geliebten Enkel weder ſtill wahnſinnig noch über ſchlimmen Planen brütend fand. Sie erſtaunte über die an Eigenſinn gränzende Ordnung, die in ſeiner Werkſtatt herrſchte, über ſeinen Fleiß — denn er allein ſchaffte den Tag über mehr, als früher mit ſeinen beiden Geſellen zuſammen —, am meiſten und freudigſten über ſein heiteres, geſundes und freundliches Ausſehen. Bedenklich freilich war es ihr, wenn ſie ihn mit dem Lehrlinge reden hörte. Dann glich er in der That dem Bilde, wie ihn die Gerüchte malten. Das geſchah auch zuweilen, wenn er Bekannte draußen vorbeigehen hörte.

Das „Fräle" ſchüttelte den Kopf, als er ihr ſeine Gründe dazu mitgetheilt hatte, aber ſie kannte ihn zu gut und war zu klug, ihm ihre Meinung zu ſagen. Auch von den Gerüchten über ihn ſchwieg ſie, um ihn nicht noch mehr gegen die Leute aufzureizen.

„Weißt du denn, Tichterle (Enkel), was ich eigentlich bei dir will? Ja, du weißt's net. Guck', Fritzle, es wär' freilich beſſer geweſt für dich, wenn dein Vater oder deine Mutter ſelig länger wär' am Leben geblieben. Wie du kaum biſt zwölf Jahr alt geweſt, da haſt du armer Jung' ſchon nix mehr gehabt als dein alt Fräle. Ja, wenn du noch wen'gſtens hätt'ſt Geſchwiſter gehabt: mit denen hätt'ſt du dich verſtanden, und es wär' Manch's von euch gered't worden, was gut wär' ge-

weſt. Aber was kann ein junger Burſch mit einem alten Fräle reden? Siehſte, das iſt, als wenn ein' Franzos und ein Pariſer mit einander wollten reden. Da red't der Ein' Franzöſiſch und der Ander' Pariſeriſch, und hernachen weiß Keiner, was der Ander' eigentlich hat gewollt. Siehſte, da hab' ich immer gedacht, wenn das Fritzle nur einmal ſo weit aus dem Gröbſten wär', daß er könnt' frei'n. Und guck', wenn einer auch iſt wie ein Baum, wo einen Stamm hat, wer weiß, wie dick, und einen Wuſt von Blättern, eine rechte Wurzel kriegt er doch erſt, wenn er hat gefreit. Jed' Kind iſt hernachen ein Würzle mehr, das ihn mit der Erden zuſammenhält, wo drinn er ſteht. Nu, du wirſt dir das alles beſſer ausdenken, wie's ein alt Fräle dir kann ſagen. Und wenn dir's nicht recht iſt, ſo iſt's eben auch ein Wort geweſt. Man red't gar viel den Tag, was man nicht in den Kalender ſchreibt. Nun ſind Mädle genug in der Stadt, wo dich möchten. Es iſt ſchon eine Zeit her, daß mir die Valtineſſin hat merken laſſen, ihre Ev' gäb dir keinen Korb. Die Valtineſſin iſt eine große Frau, und wo viel Geld hat und viel Sachen; es wär' davon zu reden. Ich hab' freilich meine Gedanken für mich gehabt, und ich weiß nicht, ob's deine auch könnten ſein. Guck', ich bin ein arm Mädle geweſt, wie mich dein Härle (Großvater) ſelig hat genommen, er hat's aber keine Stund' bereut. Ich will nicht weiter davon reden, aber ich hab' gedacht, eine Reiche müßt's nicht ſein, wenn's

nur eine wär', wie sie für dich passen thut. Es ist nir leichter, als Frau heißen, aber damit ist's noch nicht gethan. Guck', die Heiterethei hast du immer so gut können leiden, und wenn ich eine Tichterlesfrau nach meinem Gustum finden müßt', ich braucht' nicht lang zu suchen."

Der Fritz saß rittlings auf seiner Schnitzbank. Er streckte seine Beine gerade aus in die Luft und lachte, damit die Großmutter nicht merken sollte, ihm sei derselbe Gedanke schon gekommen. Wohl auch aus Freude über das unvermuthete Zusammentreffen.

„Ihr seid nicht gescheidt," sagte er dann. „Ihr habt Einfäll' wie ein alt Haus, Fräle. Von mir red' ich gar nicht, nnd bei der Heiterethei, da käm't ihr auch schön an."

„„Ja, du meinst,"" entgegnete die Alte, „„wegen ihrem Gethu? Es ist aber gar ein ander Ding, wenn einem Mädle wird gesagt: willst du frei'n? oder wenn Einer sagt: willst du mich frei'n? Und einem armen Mädle klingt fell (jenes) wie Spott. Und so haben's die Leut' ihr oft gesagt. Frag' du sie nur, Fritzle: willst du mich? du fragst gewiß nicht fehl.""

Der Fritz zog die Beine wieder an sich und setzte die Füße vor sich auf die Schnitzbank. „Ihr seid ein dumm's Fräle," lachte er noch einmal. „Ihr meint, weil sie arm ist. Ja, seht ihr, ihr denkt nicht. Und ein alt Fräle, wie ihr seid, hat's auch nicht nöthig. Aber

ein Mann, den macht erſt das Denken. Wer fleißig iſt, der iſt nicht arm. Das ſind nur die Leut', die nix machen und ſich umſeh'n, wo von ſelber was kommen könnt' für ſie. Na, ihr verſteht das nicht. Wenn ich einmal will frei'n — ich hab' noch Zeit genug. Und nu geht heim und laßt euch nicht merken, wie ihr mich habt angetroffen. Der alt' Schramm und die ganzen Leut' ſollen nicht meinen, ſie ſind ſchuld. Und wenn ihr ſagt, ich bin anders geworden, hernachen werd' ich gleich wieder wild."

Die Großmutter ging, das alte ehrliche Herz ſo froh, wie ſeit vielen Jahren nicht.

Der Fritz nahm das Schnitzmeſſer wieder zur Hand; aber er legte beide nur auf ſeine Kniee; dafür ſchnitzte er im Kopf an einem Entſchluſſe. Das Holz, daraus der Entſchluß werden ſollte, war verdammt hart und voll Aeſte. Es gab ihm manchen Ruck, wenn das Meſſer darüber hin rutſchte, ohne zu packen.

„Wenn du mich zur Frau hätt'ſt," begann ſein Selbſtgeſpräch — „ja, wenn ſie das nicht im Zorn hätt' geſagt! Und das: du denkſt, dich möcht' ich? dich? das war ein dicker Aſt. Und wenn du einen Rock anhätt'ſt, und der wär' aus lauter Thalern gemacht, und an jed's Haar wär ein Ducaten geſpießt, dich möcht' ich nicht. Der ärmſt' Bettelmann wär' mir lieber als du, wenn ich Einen möcht'. Aber ich mag gar Keinen! Aber das hat ſie eben auch im Zorn

gesagt. Der Adams-Lieb und die Anderen waren dabei und ich selber, und ich hab sie erst in den Zorn hineingebracht gehabt. Ich hätt's eben so gemacht an ihrer Stell', und ich thät's heut noch, wenngleich ich innerlich nicht so dächt'. Ja, wenn man wüßt', was sie sich innerlich dabei hat gedacht, hernachen! — Und das, was das Fräle hat gesagt wegen ihrem Gethu? Solch ein alt stumpf Fräle hat manchmal auch eine Stell', wo sie schneid't. Den Reif da, wo noch seine Rinden hat und ungespalten ist, den mach' ich auch nicht so um die Stutzen herum. Und ich hab' damals freilich noch meine ganze Rinden um mich gehabt und bin noch nicht gespalten gewest. Sie hat gemeint, wie ich damals bin gewest, und da verdenk' ich ihr's jetzt selber nicht, wenn sie mich nicht hat gewollt. Hergegen, wenn sie wüßt', wie ich jetzt bin, und daß man schon könnt' sagen: Wer was gescheidt will anfangen, der muß den Meister Holder fragen! Und wenn sie's nun wüßt' und möcht' mich doch nicht und thät' sich groß damit, der Holders-Fritz ist wie dem Herrnmüller sein Spitz; er thut, was ich will, aber einen Spitz nehm' ich doch nicht? Oder so; denn sie hat verwünschte Reden, wenn sie anfängt."

Ohne es zu wissen, zerhieb er mit dem Schnitzmesser den Reif, der vor ihm lag.

„Oho!" sagte er dann; „das Wildern ist vorbei." Er packte sich selber mit der nervigen Faust vorn beim

Hemdekragen. „Ich will doch über dich Herr werden, Burſch! Du ſollſt doch nicht der Einzig' ſein, den ich nicht unterkriegt'! Na, da wär' ja der alte Fritz wieder! Das iſt was Recht's, einen an der Gurgel packen. Das iſt's nicht, ſondern Denken macht den Mann!"

„Ja, wenn man halt wüßt', was ſie innerlich meint," ſetzte er ſein Selbſtgeſpräch in einem Tone fort, der mit ſeiner Aufregung abſichtlich im Gegenſatze ſtand. „Aber wie ſoll man das erfahren? Da ſind wieder die verwünſchten Leut'!"

Er vergaß, daß er ja ſelber die Wand zwiſchen den Leuten und ſich aufgeführt. Es ging ihm wie allen, die ſich vereinſamen. Er meinte, die Leute machten Oppoſition gegen ihn, während er dies gegen die Leute that. Den Leuten iſt's bloß um vorübergehenden Zeitvertreib zu thun. Wär' er wieder unter ſie getreten, hätt' er offen um die Heiterethei geworben und gezeigt, daß er anders ſei als ſonſt, man hätte ihn gelobt und getadelt und — nach wenig Tagen über etwas Anderem vergeſſen. Aber er ſetzte ſeinen Groll bei Allen voraus, er meinte, ihnen ſei es eben ſo eine Sache des innerſten Menſchen, ein Ehrenpunkt, wie ihm. In geringerem Maße begegnet Jedem etwas Aehnliches. Er kann nicht drüber hinwegkommen, was Andere über ſeine Reden und Handlungen denken mögen, die längſt

von Jenen vergessen sind. Er meint, sie sind so angelegentlich mit ihm beschäftigt, als er selbst es ist.

„Das Fräle mag ich nicht schicken", dachte er weiter. „Sie kann nicht gut hören, und ich schämt' mich, wenn ich's ihr sollt' auftragen. Ich könnt' die Heiterethei an einen Ort bestellen lassen; das ist auch nix. Wenn ich ihr aufpaßt'? Sie ist immer die Letzt' herein vom Feld. So daß sie meinen müßt', ich käm' so zufällig den Weg. Und im Zwielicht; und ich müßt' passen, wenn sie einmal allein wär', und auch Niemand in den Weg kommen könnt'. Ja, ich thu's! Und die Barten da nehm' ich mit. Wenn mir doch Jemand begegnet, daß er meint, ich geh' Weiden hauen. Finster ist's g'nug! wenn ich noch den Rock umwend', kennt mich keine Seel'. Und merken sie doch, und die Heiterethei mag mich nicht, hernachen geh' ich nach America!„

Wir wissen, wie wenig es ihm glückte, seinen Vorsatz auszuführen. Einmal wartete er vergeblich; sie war wo anders gewesen, als er gemeint; ein ander Mal war sie nicht allein, ein drittes Mal mußte er seinen Lauerposten verlassen, um nicht entdeckt zu werden.

Je öfter er vergeblich gegangen, desto versessener wurde er darauf, sie zu sprechen. Arbeit und Denken freuten ihn nicht mehr; er dachte bald nur noch an die Heiterethei, und wenn er fleißig arbeitete, so geschah es nur, um das Denken, das immer qualvoller wurde,

los zu werden. Und wozu arbeitete er, wenn er nicht für sie mitschaffte? Auch auf die Leute, die zwischen dem Mädchen und ihm hindernd standen, ward er immer zorniger. Und dieser Zorn entfernte ihn wiederum immer mehr von dem einfachsten Wege, das Mädchen durch seine Großmutter ausforschen zu lassen, oder sie offen in ihrem Häuschen oder sonst wo aufzusuchen. Am schlimmsten wurde es mit ihm, als er zu bemerken glaubte, sie weiche ihm geflissentlich aus.

Wir können uns nun leicht erklären, wie es ihn packte, als er dem Schmied glauben mußte, es wisse die ganze Stadt, er sei ein Anderer geworden, und zwar aus Gehorsam gegen die Heiterethei, und er bemühe sich um sie, die ihn verschmähe. Sein ganzer alter Stolz wachte wieder auf. Es war ihm nicht genug, sich den Anschein zu geben, als verfolge er die Heiterethei in böser Absicht. Er wollte nun wieder der Alte werden, wieder der völlige wilde Fritz, der Heiterethei, der ganzen Stadt und sich selber zum Trotze.

Er stand schon in der Kegelbahn im Schwanengarten, als er zu sich kam und begriff, es sei der verkehrte Weg, sich an der Heiterethei und den Leuten zu rächen, wenn er nun wieder wild würde, da die Leute wußten, er that es nur, weil die Heiterethei ihn verschmähte. Nein, ihnen zum Trotz mußte er nun ordentlich bleiben, und die Heiterethei mußte Respect vor ihm bekommen und bereuen, was sie gethan.

Der Schwanengarten ſtieß unmittelbar an die lange Reihe der Stadelgärten. Wenn er über etwa zehn Hage wegſtieg, kam er unbemerkt wieder in ſeiner Werkſtatt an.

In wenig Minuten war der Gedanke ausgeführt. Schon ſtand er an dem letzten Zaune, der ihn noch von ſeinem Garten ſchied.

„Ja, wenn's auf mich ankäm'," hörte er da die Stimme der Heiterethei ſagen. Er merkt, ſie ſteht im Garten des Nagelſchmieds bei dieſem und ſeiner jungen Frau.

„Meinetwegen," ſagt er trotzig zu ſich ſelbſt, „ich geh' in meine Werkſtatt." Er that das wirklich; es war nur ſeltſam, daß er dazu einen Umweg wählte durch den Nachbarsgarten, und zwar einen, der ihn hinter dichten Weichſelbüſchen ganz nahe an den Sprechenden vorbeiführte; und noch ſeltſamer, daß er dort ſtehen blieb. Und doch war das Letztere gar nicht ſeltſam, denn das Rauſchen ſeiner Schritte im tiefen Gras mußte ihn den Sprechenden verrathen, wenn er weiter ging.

„Ja, wenn's auf mich ankäm'," hatte die Heiterethei geſagt. „Ich könnt' bei guter Zeit mit dem Eiſen da ſein. Aber im Zainhammer iſt's immer, als machten ſie das Eiſen erſt, das man holen will. Da läuft ein Schmiedeknecht nach dem Buchhalter. Der iſt nach

Reif gegangen. Hernachen finden ſie die Schlüſſel nicht, und wer weiß, was noch!"

„„Das Annedorle muß nur recht tribuliren,"" entgegnete der Nagelſchmied.

Jetzt kann der Holders-Fritz die Heierethei mit der jungen Frau vergleichen, die er neulich für ſie gehalten hat. Und er begriff nun kaum, wie die Verwechslung möglich war. Wer die junge Frau allein ſieht, der kann ſie wohl für hübſch halten, doch der Heiterethei gegenüber! Aber er hat eben ſelber gar nicht gewußt, wie hübſch die Heiterethei iſt. Das ſieht er jetzt erſt.

Die Heiterethei iſt an jedem Gliede voller, als die Nagelſchmiedin, und doch im Ganzen ſchlanker. Die Nagelſchmiedin hat viel in der Art, ſich zu halten und ſich zu bewegen, mit der Heiterethei gemein; aber es ſieht ſo zufällig an ihr aus, als könnte ſie es auch anders machen; bei der Heiterethei dagegen begreift man nicht, wie eine Bewegung an ihr anders ſein könnte, als ſie iſt. Sie gehört zu jenen ſeltenen Geſtalten, die ganz und nur ſie ſelbſt ſind, wo jeder Zug, jede Bewegung ein nothwendiger Beſtandtheil des Ganzen iſt, eine Ausſtrahlung ihres innerſten Weſenkerns.

Der Holders-Fritz ſtellt ſich vor, wie ſie ausſehen müßte, wenn ſie geputzt an ſeiner Seite ginge.

„Du biſt mir der recht' Denker!" ſagt er zu ſich. „Da hätt'ſt Du gleich daran denken ſollen, daß der

Morzenſchmied ein Tuckmäuſer iſt, der dich bloß hat ausholen wollen und dich gegen die Heiterethei aufbringen. Das iſt dumm, daß die, der Nagelſchmied und ſeine Frau mit der Heiterethei geh'n, ſonſt probirt' ich's heut noch, dem Tuckmäuſer zum Trotz, ob ich mit ihr ſollt' zum Sprechen kommen. Aber nun geſchieht's morgen ganz gewiß. Die werden ſie ja im Zainhammer wieder aufhalten bis zu Abend."

Und mit dem Beginne des nächſten Zwielichts iſt er auf dem Wege.

Die Bäuerin, die er am Eingange in das Ulrichholz fragte, iſt ihr nicht begegnet. Herein in die Stadt kann ſie noch nicht ſein.

„Wenn ſie aber den Bühel fährt," meint er, verpaſſ' ich ſie doch. Den Weg an der Herrnmühl vorbei, den geht ſie nicht; der wär' ihr zu viel um. Wenn ich auf dem Ulrichsſteg wart', da kann ich ſie nicht verfehlen."

Und auf dem Ulrichsſteg ſteht er nun ſchon eine ganze Stunde lang.

Alles iſt ſtill um ihn, kein Menſch zu ſehen und zu hören, das ganze Thal hin und her. Wie iſt's ſo ſchwül und ſo ängſtlich! Die Weiden flüſtern wehmüthig und winken ihm vom Steg weg. Der Bach hüpft, als möchte er nur ſchnell vorüber ſein, und der Fritz ſollt's auch ſo machen. Gar nicht fern rauſcht das Walkmüllerwehr. Zuweilen blickt der Mond aus

den Wolken, als wolle er ſehen, ob denn der Holders-Fritz noch immer auf dem Unglücksſteg ſtehe. Dann verhüllt er ſchnell wieder ſein Antlitz, wie einer, der ſich ſeine Angſt nicht will anſehen laſſen. Wenn er herunter ſieht, dann blinkt das Waſſerrad der Walkmühle wie die Silberſtickerei von einem Leichentuche auf dem Dunkel der Nacht. Eine Singdroſſel ſingt ſo ängſtlich eifrig, als wollte ſie einem Scheidenden noch ſchnell ſoviel von ihrer ſüßen Stimme mit auf den Weg geben, als ſie kann.

Nur der, dem all dieſes ängſtliche Bemühen gilt, theilt es nicht, obgleich es allmählich, ohne, daß er weiß, warum, ſeine warmen Gedanken anfröſtelt.

„Heint muß ich erfahren, wie ſie meint," ſagt der Holders-Fritz vor ſich hin. „Will ſie mich, hernachen laß ich Leut' Leut' ſein und führ' ein Leben mit ihr, wie der luſtig Herrgott von Frankreich, einen Tag ſchöner wie den anderen. Da ſollen die Leut' einmal ſeh'n, was ein Büttner eigentlich kann machen, der ſeine Sach' verſteht, und was einer kann erwerben, wenn er nur fleißig will arbeiten. Und am Sonntag geh'n wir zuſammen nach den Felſenkellern, oder zum Tanz wohin. Die Leut' ſollen Reſpect haben, ſie mögen wollen oder nicht. Und wenn wir den Saal hinauftanzen zuſammen — ſtill! iſt das nicht ihr Schiebkarr'n, was ſo geklirrt kommt vom Ulrichsholz her? Den ſoll ſie mir nicht mehr anrühren Sie ſoll mir

als kochen zu Haus, und was sie selber sonst will thun. Wenn ich einmal sterb', soll sie denken: so lieb hätt' mich doch kein Anderer gehabt! O, ich will's schon machen, daß sie den Fritz nicht soll können vergessen. Wie ich aber jetzt nur auf's Sterben komm'? Ein Kerl wie ich, da geht's nicht so leicht damit, wie mit einem Schneider, und wenn ich das Annedorle hab', vollends nicht! Ja freilich: wenn ich sie hab'!" —

„Aber das ist sie endlich doch, was dort gefahren kommt? Ja, jetzt im Mondschein. Wie das kurios aussieht. Alles drum 'rum ist finster, und nur das Annedorle und ihr Schiebkarr'n sind hell. Es ist ordentlich, als wenn sie selber leuchten thät'. Und noch ein Arm daneben, und es ist, als deutet' der Arm nach mir. Wem der Arm muß gehören? Das wär' verwünscht, wär' sie wieder nicht allein. Jetzt — ja nu ist's weg. Nu ist's dort wieder so finster, wie überall sonst. Aber nunmehr müßt' ich sie doch den Weg seh'n kommen daher, wenn auch nicht mehr so deutlich wie vorhin. Oder den dort, wo nach der Herrnmühl' geht. Und klirren hört man auch nir mehr. Die Bauersfrau hat so wunderlich gethan. Hat sie's dem Annedorle doch gesagt, daß sie mir ist begegnet und ich hab' nach ihr gefragt? und weicht die mir doch mit Fleiß aus? und hat mich da auf dem Steg geseh'n? Aber hernachen müßt' sie umgewandt sein und wieder zurück. Oder hab' ich mir's bloß eingebild't, daß ich sie sah.

Die Leut' reden von Ahnungen, wie ſie's heißen. Soll ich ſie nicht kriegen? Dann geh' ich übermorgen nach Amerika. Jetzt war's doch, als klirrt' was im Gras unter den Erlen her? — Oder — am allerliebſten wär' mir's hernachen, ich ſtürb', und lieber heint als morgen. Hernachen wollt' ich, es wär' eine Ahnung geweſt, und die mich hätt' bedeutet. Da unten das dunkle Waſſer unter mir . . ."

Der arme Holders-Fritz! Er hat ſie wirklich geſehen; aber er darf's immer für eine Ahnung nehmen, die ihn bedeutet.

Denn nun klirrt es wirklich und laut und hart an ihm auf dem Steg. Er will ſich nach dem Klirren wenden, aber ein gewaltiger Stoß reißt ihn um. Er fühlt keinen Halt mehr unter den Füßen. Im Fallen wirkt die Bewegung noch, mit der er ſich wenden wollte. Einen Augenblick ſieht er das bleiche Geſicht der Heiterethei über ſich; ſo wild und bleich, ſo rollend die braunen Augen, ſo gepreßt die vollen Lippen; es iſt immer noch ſchön. So lange hört er ihr ſchnelles, tiefes, lautes Athmen.

Jetzt ſpritzt das Waſſer um ihn auf. An allen Gliedern faßt es ihn wie mit kalten Händen an. Mit dem ganzen Leibe aufſchlagend, fühlt er wieder feſten Boden unter ſich; ein Schmerz zuckt vom erſten Finger der rechten Hand nach ſeinem Herzen zu. Das thut noch ein paar wilde Schläge. In ſeinen Ohren brauſ't

es, als läg' er unterm Walkmüllerwehr. Um seine Bruſt ringelt ſich preſſend eine ungeheuere grüne Schlange; über ſeine Augen legt ſich ein dunkelrothes Tuch. Er ſchnappt nach Luft und zieht ein kaltes, ſchweres, naſſes, gurgelndes Ding durch den Mund hinein in die tiefſte Bruſt, das er nicht wieder herauszuſtoßen vermag. Das rothe Tuch wird ſchwarz mit durcheinander wimmelnden gelben Sternen. Der Boden unter ſeinem Kopfe verſinkt, der Kopf nach in eine endloſe Tiefe. Und dieſe eigene Empfindung, die ſchon in Bewußtloſigkeit übergeht, weiß er, iſt die Empfindung, die jeder Menſch kennen lernt, aber keiner mehr als Einmal.

Nicht lange, und keine Blaſe mehr ſpritzt auf über dem Liegenden. Der Waſſerſpiegel ſchließt ſich und zeigt gleichmüthig der ſtillen Nacht ihr Bild.

So, zu langſam und doch zu ſchnell, war der Heiterethei noch keine Nacht vergangen. Dagegen war die vorige mit all ihrer Furcht vor dem Träumen, mit all ihrem Angſtſchweiß noch eine Ruhenacht, eine Erquickungsnacht geweſen. Da gaukelten nur unbeſtimmte Erwartungen um ſie, was ihr vielleicht Schlimmes begegnen könnte. Heute ſtand es gewiß, furchtbar gewiß vor ihrer Seele, was ſie ſelber Schlimmes wirklich gethan.

Immer und immer wieder zwang es ſie, ſich zurück zu rufen, was ſie gern vergeſſen hätte, und hätte ſie alles mit vergeſſen müſſen, was ſie in anderen, glücklichen Nächten ſo gern gedacht. Und mit unbarmherziger Gewiſſenhaftigkeit Zug für Zug. Keiner wurde ihr geſchenkt. Erſt die Genugthuung des Sieges und der Rettung, dann mit der wiederkehrenden ruhigeren Beſinnung die Angſt vor der Art, die Furcht vor den Folgen der That. Wie es ſie getrieben, zu dem Stege zurückzulaufen, um zu ſehen, ob er noch lebe! Und warum ſollte er nicht? Das Bächlein war ja in den heißen Tagen ſo ſeicht und floß dort auf weichem, moorigem Grunde. Sie hätte es nicht überleben mögen, wenn er todt war. Ein ſo tiefes Mitleid entband ſich ſo ſeltſam und plötzlich aus ſeinem Gegenſatze. Ein beredterer Anwalt ſprach dies jetzt für ihn, als alle Stimmen, die ihn früher angeklagt. Ja, ihr war, als habe ſie ſelber eigentlich gar nie geglaubt, er verfolge ſie, und als müſſe ſie ſich verwundernd beſinnen, was ſie doch nur getrieben habe zu der feindlichen That. Er hatte nichts gegen ſie gebrütet; ſie hatte nicht Nothwehr geübt. Nein! ohne alle Urſache hatte ſie ſich an ihm vergriffen. Es war ihr ein Bedürfniß, eine ſelbſtmörderiſche Luſt, ihrer That die geringfügigſten Urſachen unterzulegen, damit ſie ſelber ſich nur recht haſſenswerth erſchien.

Aber war jetzt Zeit zu ſolchen Gedanken? jetzt, wo

jeden Augenblick Jemand ſie ſehen konnte? Und wenn ſie ſich dennoch wendete, ihn zu retten, wenn es noch möglich iſt — ſtehen nicht ſchon Menſchen um den Steg? wohl gar ſchon die Gerichte? Wenn ſie jenen Umweg unter den Erlen einſchlägt, kommt ſie von der entgegengeſetzten Richtung nach der Stadt. Aber weiß man nicht dennoch, daß ſie im Zainhammer geweſen? Hat der Schneider ſie nicht geſehen?

Die letzten Einwände treffen ſie ſchon auf dem Erlenſteig. Der Umweg wird ihr nicht helfen. Und iſt es ihr nicht gleichgültig, ob man ſie ſieht? ob man ſie ergreift? Wäre ihr in dieſem Augenblicke die Todesſtrafe nicht Wohlthat? „O, ich wollt',“ ſtöhnte ſie vor ſich hin, „ſie machten mich auch todt!“ Warum flieht ſie denn? Warum ſchlägt ſie den Unterrock herauf über den Kopf, um ſich unkenntlich zu machen?

Ja, wäre es einen Augenblick nur! Müßte ſie jetzt, jetzt niederknieen, und das breite Schwert durchziſchte ihr den Nacken! Aber wenn ſie mit Ketten geſchloſſen über die Straße geführt wird, und die Leute weichen ſcheu vor ihr und flüſtern auch nicht eher mit einander, bis ſie vorbei iſt! Und das Gefängniß! Zwiſchen den engen Steinwänden ſoll ſie ſtill ſitzen wer weiß, wie lange! Sie, der es wie dem Reh und dem Vogel nur im Weiten wohl iſt! In der Gerichtsſtube muß ſie ſtehen und ſich von Männern ins Geſicht ſehen und ſich fragen laſſen, wer weiß, was! ſtundenlang! Und dazwiſchen

iſt's ſo ſtill, daß man nur die Federn knarren hört, die aufſchreiben, was ſie gethan. Und die Leute — aber die Leute wiſſen ja, daß er ſie verfolgt hat; ſie alle können's bezeugen, ſie alle haben's geſehen.

Und ſo oft ſie im gezwungenen wieder und immer wieder Durchleben der Ereigniſſe der ſchrecklichen Nacht an dieſen Gedanken kommt, dann wünſcht ſie den Tag herbei, den ſie doch fürchten muß. Dann ſind die Frauen wieder da, und an der Dringlichkeit ihrer Warnungen wird ſie gewiß, daß ſie die That thun mußte, daß ſie Nothwehr war, und Nothwehr iſt erlaubt. Ja, ſie hat nur Nothwehr geübt. Hatte die Bäuerin nicht die Axt blinken ſehen? Hatte er nicht gegen den Schmied ge- droht? Sollte ſie in ewiger Angſt leben? Nein! lieber ſterben, wenn es ſein muß. Aber muß es denn ſein? Soll ſie ſich nicht wehren? Und wieder ſtand der Fritz auf dem Steg. Und wieder fährt ſie mit dem Muthe der Verzweiflung auf ihn los. Und wieder ſtürzt der Fritz in den Bach. Und wieder fragt ſie ſich: „Ich hab's doch wohl eigentlich gar nicht geglaubt, daß er mir was will thun; ich möcht' nur wiſſen, was mir geweſt wär', daß ich ihm das hab' gethan!“ Und wie- der endeten und wieder begannen die Ereigniſſe der Nacht ihren ſchwindelerregenden Reihentanz vor den fieberiſch glühenden Augen des Mädchens.

Der gehoffte und gefürchtete Tag kommt — und kommt eben ſo wie jeder andere.

Die Heiterethei begreift nicht, daß ſein erſter Strahl auf den zerbrochenen Spiegel fallen kann wie immer, da in ihr Alles ſo anders iſt. Sie meint, heute muß die Sonne wo anders aufgehen und auch anders ausſehen als ſonſt. Aber der Tag kommt eben daher, wo ſeine älteren Brüder herkamen, und er zögert auch nicht und eilt auch nicht; gleichgültig wie jeder andere, ob man ihn fürchtet, ob man ihn erhofft. Und er kommt nicht einmal in Wolken gehüllt, er kommt ſo blau und golden, als wüßte er ſich bloß erhofft.

Und wenn es an das Häuschen pocht, ſo iſt's auch nicht ein Bote des Criminalgerichtes, ſo iſt's nur der alte Holunderbuſch, der ſich behaglich in ſich hineinſchüttelt im luſtigen Morgenwind, als wüßte auch er nichts von den Ereigniſſen der ſchrecklichen Nacht.

Die Heiterethei ſieht jedes Kleidungsſtück, das ſie anlegt, darauf an, ob es nichts davon weiß. Der Bach, in dem ſie ſich wäſcht, erzählt immer noch die alten Geſchichten und nichts von der geſtrigen Nacht.

Wie ſie alles Andere ſo feſt ſteht im alten Geleiſe, möchte ſie an ſich ſelber zweifeln. War alles, was ſie erlebt zu haben meint, eben das, vor deſſen ihr unbekanntem Weſen ſie ſich immer gefürchtet, ein Traum?

Aber da ſteht ihr Karren noch mit dem Eiſen. Das hat ſie doch geſtern vom Zainhammer gebracht. Sie hat es nicht an den Nagelſchmied abliefern können, weil

ſie auf dem Umwege ſo ſpät heim kam. Und warum hatte ſie den Umweg gemacht?

So war doch Alles wirklich geſchehen.

Aber wie kam es denn, daß man ſie nicht ins Gefängniß holte? War es ihr gelungen, allem Verdachte auszuweichen?

Das Eiſen muß zum Nagelſchmied. Auf dem Wege dahin wird ſie Leuten begegnen, und die müſſen's ihr doch anſehen, daß ſie es iſt, die es gethan hat. Die Gaſſenjungen müſſen ihr nachlaufen und mit den Fingern auf ſie zeigen: „Die, die da iſt's! Die iſt's geweſen, die hat's gethan!“

Oder war's nicht ſo gefährlich für den Holders-Fritz ausgefallen, als ſie gefürchtet? Sollte ſie nicht ſterben oder ein ganzes Leben hindurch das erdrückende Gewicht der Unthat auf ihrer Seele tragen müſſen? So will ſie wenigſtens die Ungewißheit loswerden.

„Hab' ich's gethan, ſo mögen ſie mich einſetzen,“ ſagte ſie; „hernachen mag ich auch nicht mehr am Leben bleiben. Muß ich ſterben, ſo will ich's wenigſtens nicht am Fürchten. Und ſo iſt's, und nu iſt's fertig.“

Aber in dem alten Tone ſprach ſie das nicht.

Nun hört ſie die alte Annemarie die Treppe herunterkommen, um ihr Wächteramt anzutreten. Die Heiterethei muß eilen; ſie fühlt die Blicke der Alten auf ihrem Rücken brennen.

Das ſtarke Mädchen vermochte kaum, den Schiebkarren zu heben. Es war, als läge ihre That mit darauf.

Und wie langſam kommt ſie dieſesmal von der Stelle! Jeder Vorübergehende wird ſehen, wie ſie zittert, und bedenklich ſtehen bleiben, um ſie recht zu beſehen. Und deſto weniger wird ſie eilen können. So hat ſie gedacht, wie ſie um die Ecke biegend in die Weidengaſſe kam. Und dort ſteht ſchon Einer am Fenſter und beobachtet ſie. Er öffnet das Fenſter und ruft: „Die iſt's!“ Nein; er ruft dem Bader, der aus einem andern Hauſe kommt, zu eilen! Aber weßhalb? Soll er ihm helfen, ſie beobachten? oder ſie aufhalten? „Er barbirt wohl den Wirthen ihre Fäſſer, und Seine Kunden können ſich den Bart mit der Scheer' abſchneiden?“ So zankt der Geleitsreiter aus dem Fenſter, und der Bader entgegnet lallend und ſtolpernd: „Keinen Tropfen, Herr Geleitsreiter!“ „„Das iſt ja auch wie jeden Tag,““ ſagt wieder aufathmend die Heiterethei.

Sie kommt durch Gaſſen und Gäßchen; da hat Jedermann mit ſich ſelber zu thun; wenn Einer auf ſie redet, ſo iſt's mit einem herkömmlichen Spaße. Niemand ſieht ihre That ihr an. Nirgends ſtehen Leute beiſammen, die mit einander flüſtern und ſich erzählen, was da wieder einmal Schreckliches iſt geſchehen. Die Gaſſenjungen ſchlendern der Schule zu; keiner läuft hinter ihr her und zeigt mit den Fingern auf ſie: „Die iſt's,

die hat's gethan.“ Ihre Laſt wird ihr immer leichter, ihr Schritt federnder.

„Ich mein', das Annedorle iſt über Nacht geblieben im Zainhammer,“ ſagt der Nagelſchmied, der in ſeiner Thür ſteht. „Die iſt gut nach dem Tode ſchicken.“

Die Heiterethei weiß nicht, ſoll ſie ſagen, ſie ſei die Nacht zu ſpät heimgekommen, um das Eiſen noch zu überliefern. „Ich denk',“ ſagt ſie, „damit wartet ihr noch ein Jährle oder ein paar. Meinen Schiebkarr'n kann ich wohl da bei euch laſſen ſteh'n, dann brauch' ich nicht erſt noch einmal heim. Rückwärts von meiner Bäs ihrem Lein, nehm' ich ihn wieder mit.“

„„Na, da laßt nur nicht etwa das Unkraut ſteh'n und rupft den Lein 'raus, Annedorle.““ Damit geht der Schmied wieder hinein.

Die Heiterethei ruft ihm noch nach: „Seht ihr nur eure Naſen nicht für einen glüh'nden Nagel an.“

Dann geht ſie ohne Schiebkarren weiter nach dem Ulrichsthore zu. Sie lebt zwei Leben zugleich neben einander. Mit dem einen iſt ſie in der alten Umgebung die alte Heiterethei, mit dem anderen eine Verbrecherin, die jeden Blick auf ſich gerichtet meint und vor jedem Tritt, vor jedem rauſchenden Blatt erſchrickt. Bald ſcheint ihr Dieſes, bald Jenes Wirklichkeit und das Andere ein Traum.

Nun iſt ſie aus dem Thor; der Weg, den ſie geht, iſt der Ulrichsweg, derſelbe Weg, auf dem ſie geſtern die

That verübt. Fast möchte sie umkehren, wenn ihr das einfällt, und doch zieht sie's wie gewaltsam und wie der Vollendung ihres Verhängnisses entgegen.

Wie ist das heute anders als gestern! Wie viel Menschen beleben die Gegend, die gestern so einsam war!

„Bist du auch einmal die Letzt', Annedorle?" ruft ihr eine Stimme zu. Es sind ihre Mitjäterinnen auf der Base Leinfelt, die stehen blieben, weil sie die Heiterethei sich nachkommen sahen. Die Heiterethei holt sie ein. Nun gehen sie zusammen weiter. Die Mädchen erzählen sich allerlei, necken sich und lachen; von dem Holders-Fritz wissen sie, scheint es, nichts.

Nun sind sie nahe am Ulrichssteg; immer kommen ihnen Leute nach und entgegen. Im Vorbeigehen wird ein scherzender Gruß ausgetauscht, und noch immer hat kein Mensch des Holders-Fritz gedacht.

Sie möchte schon wieder glauben, ein Traum habe sie zum Besten gehabt, aber rechts vom Stege, wo der Bach einen breiten Sumpf bildet, sind die Wassergräser Menschenleibe lang niedergedrückt, und darüber steht eine Pfütze.

Kein Mensch sieht danach; die Heiterethei nur mit einem einzigen scheuen Blicke. Zugleich fragt sie: „Aber was ist das für ein Rauch da links in den Bergen?"

„„Ein Rauch? Möcht' ich wissen, wo! Was du auch manchmal siehst, Annedorle?""

Die Heiterethei hat alle Blicke von der Richtung

nach dem Steg abgewandt; nun fehlt ihr der Muth, die gelungene Liſt zu nutzen. Sie fürchtet, die Blicke der Anderen werden dem ihren folgen, wenn ſie nach der Pfütze ſieht.

Nun ſind ſie über den Steg.

Die Heiterethei trägt ihren Hut an den langen Bändern und läßt ihn fallen. Sie geht wie in Gedanken noch einige Schritte, damit ſie ſich zurückwenden muß, wenn ſie ihn aufhebt. Aber ſie hat nicht an die Erlen gedacht — dieſelben tief herabhangenden Zweige, die geſtern ihr Heranfahren auf den Holders-Fritz verſteckten, verdeckten ihr jetzt die Ausſicht nach dem Bache.

„Möcht' ich nur wiſſen, wer mir den Hut beſchrie'n hätt'!" lacht die Heiterethei und martert ſich während des ganzen Scherzgeſprächs, das ſich an dieſe Worte knüpft, ab, das Erinnerungsbild von jenem flüchtigen Blicke ſich zu vergegenwärtigen. Aber ſo deutlich vermag ſie es ſich nicht zurück zu rufen, daß ſie daran zur Gewißheit käme, ob Blut auf der Pfütze ſtand oder nicht.

Innerlich damit beſchäftigt, iſt ſie ſchon auf dem Leinfelde und mit ihren Gefährtinnen lange in der Arbeit begriffen, und meint noch auf dem Wege zu ſein. Da weckt ſie die Stimme eines Vorübergehenden. Es iſt die Stimme ihres Verhängniſſes ſelbſt.

„Wißt ihr's ſchon?"

Die Mädchen richten ſich auf und ſehen nach dem Fragenden. Die Heiterethei, die dem Weg am nächſten

ſteht, muß an ſich halten — ſonſt merken Alle, ſie weiß es ſchon, was der erſt ſagen will.

Wie lange nun das währt, bis er weiter ſpricht! Aber nur der Heiterethei, den Andern nicht, ſo neugierig ſie ſind. Doch wer weiß, wie ewig die Erzählung dauern wird! Und während deſſen muß ſie zehn Augen verbergen, was in ihr vorgeht! Das müſſen die Andern nicht.

„Der Holders-Fritz," fährt die Stimme fort, und die Heiterethei zuckt zuſammen, „iſt aufgehoben worden vom Gericht dort im Sumpf am Ulrichsſteg."

Die Angſt der Heiterethei eilt dem Erzähler voraus: „„Die Heiterethei hat ihn...““ Aber nein! Der fährt anders fort.

„Mân weiß nicht," ſagt er, „ob er ſelber iſt hineingeſtürzt, oder ob ihn Jemand anders hat hineingeworfen, aber todt iſt er."

Die Heiterethei vergißt, Athem zu holen; faſt hätte ſie vergeſſen, zu leben. Aber — „Ja ſo todt wie wir ſind!" lacht eine andere Stimme. „Der recht' Arm iſt gelähmt, ſonſt nix. Er iſt damit auf einen ſpitzigen Stein gefallen, wie er hat Weiden wollen hau'n. Ich hab' ihn ſelber geſeh'n."

„„Auf dem Gericht?““ fragt der Erſte.

„Haſt dir's auch laſſen weis machen? Wenn ſich die auch noch einmengen wollten, wenn einer von ſelber

in den Bach fällt und ganzbeinig wieder aufsteht und geht allein nach heim, das thät' gerad' noch fehlen!"

Weiter hörte die Heiterethei nichts.

Die Andern wußten nicht, was ihr begegnet war, daß sie plötzlich in die Kniee fiel und mit beiden Armen in den grünen Lein griff, als wenn sie Jemanden umarmen wollte, und in Einem Athem weinte und lachte.

„Was ist dem Annedorle?" fragte die Base erschrocken.

„„Nix,"" sagte die Heiterethei, noch immer zugleich lachend und weinend. „„Nix, Bäs, nix. So ein verwünschtes Viergebein (Eidechse)! Ich jät' der Bäs ihren Lein mein Lebtag nicht wieder mit, wenn sie nicht die Viergebein abschafft auf ihrem Feld. Nein, Bäs, laß' Sie nur die Viergebein'; sie wollen auch leben auf der Welt. Und die Welt ist so eine lustige Welt! — —""

„Seht," sagte der Gurken-Kaspar, von seinem Kartoffelfeld auf die Heiterethei deutend, die heimwärts daran vorbeiging. „Wie das geht! Sprung auf Sprung. Heiterethei, Heiterethei! Die tanzt wieder einmal ihren Namen."

Auf einem anderen Felde stand ein Bursche. Man sah, er suchte ein Gespräch, um einen Vorwand zum Feiern zu haben.

„Annedorle!" rief er, „du tanz'st wohl schon auf die Kirchweih los?"

„„Ja,““ sagte die Heiterethei. „„Hernachen bin ich fertig, wenn du anfängst. So bleiben wir im Geschick.““

Auf einer Wiese lachte man den Abgefertigten aus.

„Wann wird der einmal eine gescheidte Antwort fehlen!“ rief Einer.

„„Wenn du einmal eine hast,““ entgegnete die Heiterethei. „„Das geschieht in sieben Jahren nicht.““

Der Gurken-Kaspar sagte noch hinter ihr her: „Die Tag' war mir's immerfort, als wär' der Kreuzberg nicht mehr an seiner Stell'; es war mir was, und ich hab' doch nicht gewußt, wo ich's hin thun soll. Nun merk' ich's erst; das ist gekommen, weil die Heiterethei nicht mehr so getanzt ist wie sonst.“

Wir kehren zum Holders-Fritz zurück, den wir, durch den Anprall der Heiterethei vom Ulrichssteg herabgestürzt, im Zehntbach untersinkend verließen.

Nicht lange, und keine Blase mehr stieg über ihm auf, der Wasserspiegel schloß sich über ihm und zeigte gleichmüthig der stillen Nacht ihr Bild. Zu plötzlich war er aus seinen Sehnsuchtsgedanken herausgerissen worden, zu unvermuthet war der Angriff des Mädchens gekommen, zu schnell der betäubende Sturz und das erstickende Einathmen des schlammigen Wassers darauf gefolgt. Er wußte kaum, was ihm geschehen und wo er war, und auch der letzte Rest der Besinnung

mußte ihn verlaſſen, hob ihm nicht in dem Augenblicke, der über Leben und Tod entſcheiden ſollte, ein inſtinctmäßiges Aufſtemmen der Hände auf dem ſeichten Grunde des Sumpfes, Kopf und Bruſt über die Waſſerfläche empor und hielt ſie da feſt, bis das Eingeſchluckte durch Mund und Naſe wiederum herausgeſtoßen war. Das Dunkel vor den Augen ſchwand; die grüne Schlange wälzte ſich von ſeiner Bruſt herab, ſo wie dieſe ſtatt des harten, kalten, gurgelnden Dinges wiederum die weiche Sommernachtluft einſog; und ringelte ſich glitzernd und rieſenlang von ihm weg, bis er gewahr wurde, ſie ſei nichts Anderes als der altbekannte Zehntbach, und er ſelber liege bis an die Bruſt in des Baches Waſſern. Was über ihm ſchwarz vom blauen Nachthimmel ſich abſchnitt, war der Ulrichsſteg, auf dem er kaum vor einer Minute noch geſtanden. Er beſann ſich, was er eben gethan und wie er heruntergekommen ſei, und konnte erſt nichts finden, als über ihm vorbei raſend ein bleiches, wildes Mädchengeſicht mit rollenden braunen Augen und zuſammengepreßten Lippen, durch die weitgeöffneten Nüſtern ſchwer, raſch und hörbar athmend. Er griff mit beiden Händen nach dem Steg, um ſich auf ihn hinaufzuſchwingen: aber der Schmerz, der von der rechten Hand bis zum Herzen fluthend zuckte, machte ihm das unmöglich. Er mußte eine Stelle ſuchen, wo das Ufer ſeichter war, und über

einen Theil der Wiese, um wieder auf den Weg zu kommen.

Mühsam fand er endlich zusammen, was an und in ihm vorgegangen in dem Augenblicke zwischen seinen harrenden Sehnsuchtsgedanken und dem Sturz in das Wasser. Er hatte dem so plötzlich auf ihn zuklirrenden Schiebkarren unwillkührlich den Arm entgegengestreckt, und war durch den Stoß des Fuhrwerks gegen seine Hand über den Rand des Steges gedrängt worden. Die Verletzung an dem ersten Finger derselben abgerechnet, konnte der Hergang nicht glücklicher für ihn ausgefallen sein. Aber seine erste tief heraufschwellende Empfindung war: „Wär'st du doch liegen blieben im Bach!"

Er wußte nicht, war der pressende Schmerz im Herzen und krallte bis in die Hand, oder war er in dem Finger und zuckte von da bis in die Brust hinein. Wie seine Seele rang zwischen Zorn und Schmerz; er fand nur die Frage: „Was hast du ihr gethan?" Er empfand mit einer Art schmerzlicher Lust ihr ganzes Unrecht an ihm durch, und anstatt ihn frei zu machen von seiner Liebe zu ihr, trieb es diese nur zu größerem Wachsthum. Es scheint dies wunderlich, aber es ist's nicht. Oft macht, was wir voraus haben vor Anderen, uns sie zu lieben geneigt, während wir, im Bewußtsein, gegen Andere im Unrecht zu stehen, in ihnen das Ge-

rühl unſeres Zurückſtehens haſſen. Aber ſeinem Stolze kam eine unerwartete Hülfe.

Er hörte ſchadenfroh lachen. Zornig wandte er ſich und fand den Läppleesſchneider hinter ſich ſtehen. So hatte das Thier, das dem Holders-Fritz Alles zum Poſſen that: die Leute, auch hier ein Auge und ein Ohr gehabt. Und was dieſes heute gehört, das wußte morgen das ganze Thier. Da ſtand der alte Groll wieder auf ſeinen Beinen und machte den Holders-Fritz dem Schmerz der Liebe ſtreitig.

„Nu kann man wohl lachen“, ſagte der Schneider; „denn, wie man ſieht, hat dir das — er machte die Bewegung des Schwingens — nix geſchad't. Ja, das iſt ein Teufelsmädle, das!“

„„Wer?““ fragte der Fritz, der nicht geahnt, einen Zeugen ſeines Sturzes zu haben, wild.

„Dächt' ich doch,“ entgegnete der Schneider, noch ſtärker lachend, „du wüßt'ſt, wen ich mein'. Spürſt ſie wohl noch in allen Gliedern, denk' ich. Kreuzelement, muß dir die einen Schwung gegeben haben, daß du ſo weit vom Steg biſt geflogen! Mach' mir nix weis, Fritz. Weiß die ganz' Stadt, du haſt ihr aufgelauert ſchon eine Wochen lang. Sie hat einmal ſollen ſeh'n, ſie iſt nicht die Allerſtärkſt' und nimmt's mit jedem Mannsbild auf. Sie hat ſollen ſeh'n, du biſt doch ſtärker. Du brauchſt dich nicht zu ärgern, daß dir's auch ſo gangen. Da am Gründer Markt hat ſie's

mir, dem Morzenſchmied und dem Weber vom Säumarkt nicht beſſer gemacht. Sei nicht wild, wenn ich noch immerfort lach'. Muß das ein Griff geweſt ſein! Ja, die hat Arm' wie Buchenäſt', das Teufelsding! Ich bin doch auch einer und kein Pfefferkuchenmännle" — er hob den Rechen, den er auf der Schulter trug, um recht groß auszuſehen, — „ich hab' Stärk' wie Einer da in meinen Armen, aber bei der iſt der ſtark' Holders-Fritz nix. Wir wollen ihr eins einbrocken, Fritz! Das wird angezeigt. Sie ſoll ſchon Reſpect kriegen vor uns Mannern."

„„Ich weiß nicht,"" entgegnete der Fritz, „„was du mit deiner Sie willſt und wen du damit meinſt! Ich hab' Weiden wollen hau'n und mich zu weit übergebogen; da hab' ich das Geſchick verloren und bin geſtürzt. Kann ſein, es iſt juſt Eins über den Steg gangen; das weiß ich nicht. Und wer weiß, wie dir's da vorgekommen iſt!""

Er wußte ſelber nicht, was ihn zu dieſem Vorgeben trieb. Er meinte, es ſei nur die Schaam vor den Leuten, und doch war eben ſo viel Sorge um das Mädchen mit dabei.

„Ja," ſagte der Schneider, „du willſt nicht, daß es heißt: den ſtarken Holders-Fritz hat ein Mädle in den Bach gerannt. Aber das geht mich nix an. Ein rechter Bürger muß alles Unrecht anzeigen, wo er ſieht."

Dem Holders-Fritz stieg der Zorn auf, daß er wieder zum alten Wildthun greifen mußte. „„Ich sag', ich hab' Weiden wollen hau'n und bin selber gefallen, und du weißt nicht, was du red'st. Wer's anders sagt, der hat's mit mir zu thun!““

„Ja," meinte der Schneider, „da möcht' man fast dem Morzenschmied Recht geben, du hätt'st ihr bloß aufgepaßt, du wär'st in sie verschamerirt und hätt'st deine Sach' wollen anbringen, weil du ihr nir willst lassen thun. Und da ist die Geschicht' noch närrischer. Ich hör die Manner schon im Gringel lachen. Hahaha!"

Dem Fritz lohte die Schaam ins Gesicht.

„„Ja, es gibt weiter Keine in Luckenbach! Und wenn ich wart', wo die Valtineſſen-Ev vorbeigeht oder sonst eine, so geht das keinen Schneider was an.““

So? hast du's auf die gemünzt, und die Heiterethei hat gemeint, es gilt ihr? Du hast mit der Ev' wollen careſſiren, und die Heiterethei meint, du willst ihr deine Stärk' zeigen; das ist verwünscht!"

„„Du bist still mit der Heiterethei!““ rief der Fritz zornig, aber eigentlich nur, weil der Schneider, das Stück Leute, sie nicht mit diesem Namen und überhaupt gar nicht nennen sollte. „„Und ich sag' dir's noch einmal, wer die Lügen ausprengt, die du da hast gesagt, der soll seh'n . . .““

Der Fritz schwang den gewaltigen Arm, um seiner

Rede mit einem Schlag auf einen imaginirten Wirthstisch Gewicht zu geben, und zuckte zusammen vor dem Schmerz im Finger, den er in der Hitze des Gespräches vergessen.

„Hm," meinte der Schneider, „deine Ursach' mußt du doch haben. Ja, von der Ev' und dir ist die Red' gewest, und an so ein arm Mädle, wie die Heitereithei ist — na, ich sag' nichts wieder von der Heiterethei, brauchst nicht so aufzufahren, — an so eine ist da freilich nicht zu denken. Donner, die Ev', die hat ein paar Kasten und Zeugs darin! Und da meinst du auch, die Ev' wird's erfahren, und du verlierst den Respect. Ja, und Respect muß im Haus sein; darauf halt' ich auch. Du mußt nicht etwa denken, ich fürcht' mich vor dir und bin still aus Furcht. Da kennst du den Schneider schlecht. Ich red' so nicht von Sachen, wo mich nix angeh'n. Das schickt sich nicht für einen, wo ein Mann ist. Deßwegen kannst du ohne Furcht sein, Fritzle; da kannst du dich trösten."

Sie waren im Gespräche an einen Ort gekommen, wo ihre Wege sich schieden.

Wie er allein war, fühlte der Holders-Fritz erst, daß ihn fröstelte. Aber er war innerlich zu erregt, um darauf etwas zu geben. Er sagte zu sich: „Ich wollt', mir wär' was Ander's eingefallen, als das Ordentlichsein. Das ist schuld an der ganzen Geschicht'. Nu wird der Schneider reden und der Schmied. Und das

ist verwünscht, daß es wieder die Wahrheit ist. Ich könnt' gleich wieder in das alt' Wildthun hineinkommen. Ich wollt', ich wär' nie anders gewest. Das Denken ist dumm Zeug: deßhalb ist das Vieh so vergnügt, weil's nicht denkt. Jetzt gleich geh' ich in die Schwane und geh' nicht eher wieder heraus, bis ich die vergessen hab'."

Er hielt den schon schneller gewordenen Schritt wieder an und biß die Zähne zusammen.

„Ja, daß sie mich auslachen da und sagen: Er ist wieder wild, weil ihn die nicht mag und hat ihn in den Bach gerennt? Und wenn sie ihn nicht in den Bach hätt' gerennt, wär' sie ihn nicht losgeworden; so ist er ihr überall nachgelaufen. Und daß sie selber sagt: Er ist gewest wie dem Herrnmüller sein Spitz, und so einem muß man einen Tritt geben, sonst hat man keine Ruh' vor dem Vieh. Element! Daß ich ihr nicht auffässig kann sein, und wenn sie noch schlimmer wär' und noch niederträchtiger thät'! Und den Finger da; wenn ich nicht mehr kann arbeiten, hernachen hab' ich erst Zeit zum Aufpassen, da kann ich ihr ja nachlaufen den ganzen Tag, da kann sich der Spitz lassen treten, so viel er Lust hat. Das wird anders, Bursch, das sag' ich dir! Die Ev' sollst du frei'n, so wahr ich der Holders-Fritz bin. Das soll dir nicht umsonst eingefallen sein. Der Schneider hat mir's auch geglaubt: da werden's die Leut' schon erfahren, daß ich

der Ev' aufgepaßt hab' und nicht jener. Und die Heiterethei . . ."

Er blieb wieder stehen. Es fiel ihm ein, da die Heiterethei nichts mit ihm haben wolle, werde sie sich nicht ärgern, nähm' er die Ev'. „Und wenn ich's ihr nicht zum Trotz thu', so thu' ich's dir selber zum Trotz," sagte er dann wieder zu sich, „weil du sie nicht aus den Gedanken kannst bringen. Wild thu' ich nicht mehr, das weißt du, aber unterkriegen will ich dich wohl noch, Bursch! Du sollst mir die Ev' heirathen. Warum willst du jene nicht vergessen?!"

Er hatte sich selber am Kragen gepackt, so war's ihm Ernst.

Es war das eine sehr mittelbare Weise, sich an der Heiterethei in seiner eigenen Liebe zu ihr zu rächen. Aber er hielt sie fest.

„Fräle," sagte er zu der Großmutter, „ihr habt mir neulich von der — Valtineſſen-Ev' gered't, ihr wißt schon was. Das könnt ihr fertig machen. Sagt mir nix weiter davon; in acht Tagen muß die Sach' fertig sein. Ich bin ihr schon lang' zu Gefallen gangen — das könnt ihr sagen — und hab' sie nicht allein können antreffen."

Die Großmutter wunderte sich, ihn einmal wieder in seinem Hause zu sehen, wenn auch in tiefer Nacht. Da sie seinen Zustand gewahr wurde, seine Kleider naß

und voll Schlamm, ihn fröſteln und von ſeinem verletzten Finger Blut fließen ſah, gerieth ſie außer ſich.

„Es iſt nix,“ ſagte er; „beim Weidenſchneiden bin ich in den Zehntbach gefallen.“

Die Alte, voll Furcht, er könne ſich erkälten, wollte ihn im Hauſe behalten und bewegen, ſchnell zu Bette zu gehen oder wenigſtens die Kleider zu wechſeln. Er könne den Tod haben davon.

„Wär' mir juſt recht,“ dachte der Fritz. Er blieb darauf, ſo wie er ſei, nach ſeiner Werkſtatt zu gehen, und wenn ſie ihm den Bader etwa nachſchicke, der ſolle ſehen, ſeine andere Hand ſei noch geſund.

Sie meinte ihn dadurch zu überreden, daß ſie ſagte: „Aber, du bös Dichterle, wenn du krank wirſt, oder der Finger wird ſchlimm, daß du nicht kannſt arbeiten?“

„„Ich mag nicht arbeiten mehr! Ich ſeh' nicht wozu! Ich ſeh' nicht, wozu einer leben will!““ fuhr der Fritz auf. „„Wenn ihr was wollt thun, Fräle, ſo macht das geſchwind fertig, ich hab' euch geſagt, was. Oder ich geh' übermorgen nach America.““

Die Vorſtellung, daß einer nach America auswandere, war der Großmutter immer ſchrecklicher geweſen, als die des Sterbens. Da, meinte ſie, komme man zu ſeinen Leuten, und dort zu lauter Fremden. Die Valtineſſen-Ev' ſchien ihr nicht die Frau, die ſie ihrem Enkel wünſchen ſollte. Doch verſprach ſie ihm.

die Sache möglichſt bald in Richtigkeit zu bringen, wenn ſie auch bei ſich dachte: „Das iſt die beſt' Eil, die nir übereilt, und Gott ſei's gedankt, der Menſchen Gedanken in ihren Köpfen ſind auch nicht ſo feſt, als die Erd' unter ihren Füßen."

Sie konnte nicht ſchlafen. Es fiel ihr nun erſt recht ein, wie er gefiebert, wie er bald dunkelroth, bald todtenbleich geſehen, ſein ganzes zerſtörtes Weſen, wie er zuweilen gewankt: wie viel Blut er auf dem Heimwege ſchon verloren haben müſſe. „Beſſer iſt beſſer," meinte ſie. Sie nahm ihren blauen Mantel um die alten Schultern, trippelte nach der Weidengaſſe und weckte den Bader. Mit dieſem kam ſie eben noch rechtzeitig in ihres Enkels Werkſtatt an.

Den anderen Abend ſaß der Morzenſchmied ganz ſtill im „Gringel." Er hatte ſich beiſeite gemacht und ſchien wenig von dem zu hören, was geſprochen wurde. Es galt dies dem Holders-Fritz; man wollte wiſſen, er ſei krank. Der Morzenſchmied meinte: „Ja, einen Schnupfen mag er ſchon gekriegt haben davon." Dann kroch er ganz in ſich hinein und verſank völlig in die Betrachtung ſeiner Pfeife. Er hielt ſie wieder und wieder einmal ſo nah vor ſeine Augen, als wär' er plötzlich kurzſichtig geworden. Dann kniff er die Augen auf die Weiſe zuſammen, die nur ihm gehörte, bis ſie ganz ſchief zu ſtehen ſchienen,

und immer öfter meldeten ſich Anwandlungen des eigenen Schluchzens, das wir ſchon an ihm kennen.

Endlich erhob er ſich, lange vor ſeiner gewöhnlichen Aufbruchszeit, bezahlte ſchweigend und duckte hinaus.

Eben ſo duckſig trat er daheim in die Stube. Ein unmerkbar flüchtiger Blick zeigte ihm, daß ſeine Morgenſchmiedin in der Ecke an der Wiege des Gottliebles ſaß. Sie nahm ſich aus wie ein Pfahl, an den das Kind vielleicht gebunden war, damit kein Geier es wegtragen konnte.

Und nun dehnte ſich ſein vorher ganz zuſammengeſchobenes und gefaltetes Geſicht eben ſo in die Länge. Wiederum fingerte er zitternd an der eben aufgehängten Jacke herum.

Die Schmiedin ſah ihm eine Weile zu. Die Neugierde ſchraubte ſie mit unſichtbarer Schraube immer höher vom Stuhle empor; es koſtete Mühe, das Gleichgewicht zu erhalten. Das Gottlieble war nie ſo langſam eingeſchlafen als dieſen Abend. Als es endlich doch geſchehen, ſtand ſie mit zwei Schritten hinter dem Schmied und fragte: „Aber was iſt denn? Was haſt du nur wieder einmal?“

„„Du biſt da?““ gegenfragte der Schmied über ſeine Schulter. Dann, indem er ſich wandte: „„Haſt du denn auch Thee genug daheim für die Nacht?““

„Wie kommst du auf den Thee, Morgenschmied? Hast's etwa wieder einmal in der Achsel? Ach, deinen Schlucker hast du einmal wieder."

Der Morgenschmied antwortete nicht, sondern sagte wie zu sich selbst: „Ich bin nur froh, daß ich froh bin." Dann wandte er sich zu der Schmiedin: „Ich sag' dir, es gibt nir Gescheidter's auf der Welt, als wenn einer so eine gescheidte Frau hat wie ich. So gut ist heut nicht ein Jeder dran. Ja, ja. Das wird eine schöne Geschicht'! Ich hab's mir gedacht, was mit der Wachtstuben noch müßt' herauskommen. Na, wir beiden können lachen. Aber die daran schuld sind. Ja, du weißt's wohl noch gar nicht. Die Heiterethei hat den Holders-Fritz vom Steg gerennt. Und ich möcht' nicht unter denen sein, die ihr so lang' haben angst gemacht, bis sie desperat ist geworden."

„„Die Heiterethei hat ihn hineingerennt? Aber er lebt ja noch, und es ist gar so gefährlich nicht mit dem Holders-Fritz. Das Holders-Fräle selber hat mir's gesagt.""

„Ja," sagte der Schmied, „daß er noch lebt, das ist nicht denen ihre Schuld; das Gericht sieht darauf, wie's hätt' können werden. So steht's im Gesetz. Sie hat ihn doch in den Bach gerennt, daß er sollt' ertrinken, und dazu haben sie die verrückten Wachtstubenweiber gebracht. Sie haben ihr weis gemacht, der

Fritz hätt' ein Beil bei mir bestellt, und was noch sonst für dummes Zeug."

„„Ja, hast du's denn nicht selber gesagt?"" fuhr die Schmiedin auf, wild vor Angst. „„Und nu sollen's die armen Weiber, du greulicher Mann?""

Der Schmied schien die Rede seiner Frau für einen Ausbruch von Heiterkeit zu nehmen. „Ja, wir beiden können lachen," fuhr er fort. „Ich hab' freilich auch so was gedacht, aber Denken ist ein andrer Mann wie Sagen. Und der Morzenschmied ist kein Esel seines Namens, daß er so schrecklich gefährliche Ding' auf dem Markt ausschreit. Ich hab's Niemand gesagt, als dir, Lene; und hab' dir das Weitersagen obendrein verboten. Sag' nix; ich weiß ja, das war unnöthig. Du bist das vernünftigst' Weib in der Stadt und verbrennst dir von selber nicht die Finger. Weil ich so hab' geseh'n, wie die andern Manner in Angst sind gewest, da hab' ich erst gemerkt, was ich an dir hab'. Und da hab' ich dir ein ganz Päckle Aniskuchen vom dicken Semmelbeck mitbracht, weil du die so gern ißt. Freilich, Lene, ich weiß ja, dir hätten sie mit glühenden Zangen nix davon abgezwackt, was ich dir hab' gesagt, du sollst's heimlich halten. Und da ist auch Zeug zu einem Schöpple für dich. Du hätt'st längst gern so eins gehabt. Siehstu? Einem vernünftigen Weib kann man nicht zu viel zu Lieb' thun. Mach' doch und iß, Lenele. Sie sind wohl nicht süß genung? Sind von den

beſten, wo er hat. Denn ſiehſtu, wenn auch die Heiterethei nicht deſparat wär' geworden, ſo haben die verrückten Wachtſtubenweiber doch geſagt, der Fritz will ſie umbringen. Ja, das will das Gericht nun bewieſen haben; wer weiß, müſſen die Weiber einen leiblichen Eid ſchwören vor einem Tiſch, der ganz ſchwarz aus iſt geſchlagen, und da liegt ein Todtenkopf drauf, und die Geiſtlichkeit ſteht dabei und der Meiſter Schramm, ihr Hinterviertel, und unten auf der Gaſſ' ſingt der Cantor mit ſeinen Jungen. Der verwünſcht' Schlucker! Iß doch, Lenele. Ich mein', es iſt ein Jahr her, daß ich dir keinen Schmatz hab' geben. Komm her, Lenele; thu nicht ſo ſchämerig; eine Frau braucht nicht ſo zu thun. Und wie dir das Schöpple wird ſteh'n! Ja, es heißt, das Gericht will wieder ein neues Trillerhaus dazu laſſen bau'n, weißtu? Wo die armen Sünder herum werden getrillert. Alſo Thee haſtu für die Nacht. Ich bin ſchrecklich müd'. Was ſchlägſt du denn die Händ' da unter'm Tiſch zuſammen? Ich meint', du wär'ſt ordentlich verblaßt? Dich dauern wohl die Wachtſtubenweiber? Warum ſind die ſo dumm!"

Damit duchſte der Schmied in ſeine Kammer. Die Schmiedin rang nun über dem Tiſch die Hände. Sie ſtand ſchon halb vor dem ſchwarzbeſchlagenen Tiſche, halb ſtak ſie im Trillerhauſe.

„Haſt auch Oel für morgen früh?“ fragte der Schmied ſchon über dem Auskleiden in der Kammer.

Die Schmiedin hörte es nicht. Sie ſetzte ihr Zifferblatt auf ihr Haupt, und nachdem ſie die Haltebänder geknüpft, was nicht ſo ſchnell ging, da Händezuſammenſchlagen und Schleifenbinden Dinge ſind, die zu vereinigen man ein Taſchenſpieler ſein muß, nahm ſie ihr Gehäuſe um und verſchwand in der Finſterniß der Hausflur.

Hätte der Gurken-Kaſpar der Heiterethei länger nachſehen können, der Kreuzberg hätte ſich wieder um ein Stück aus ſeiner Stelle bewegt.

Bis jetzt hatte ſie nur den einzigen Gedanken gejubelt: „Der Fritz lebt! Du haſt ihn nicht auf deinem Gewiſſen! Du wirſt nicht geſchloſſen über die Gaſſe geführt, daß die Leute ausweichend ſchweigen, wenn du vorbeikommſt, und nicht eher flüſtern, als bis du vorüber biſt! Nicht im engen Gefängniß lange Monden lang ſitzen, du ſollſt frei bleiben wie die Vögel unter dem Himmel und die Hirſche in dem Walde!“ Der Glanz des Ganzen, der ſo plötzlich die Finſterniß vertrieben, hatte ſie für's Einzelne geblendet. Nun ihr Auge ſich an ihn gewöhnte, trat auch dieſes hervor.

„Der Fritz lebt, aber ſein Arm iſt gelähmt, und das haſt du gethan. Wie ſoll er ſchaffen ferner mit dem gelähmten Arm? Und dennoch hat er dich nicht angeklagt; er iſt ſelber gefallen, hat er geſagt.“ Von

ihrem Herzen durch den linken Arm bis in die Fingerspitzen hinein zieht ein Schmerz, der doch etwas Süßes hat. „Er schont dich: und du hast ihm das gethan," meinte der Schmerz; das Süße daran ist der Gedanke: „er schont dich." Denn heißt das nicht: „er ist dir nicht feindselig, er hat dir nicht aufgepaßt, dir Böses zu thun, vielleicht gar —?" Aber dieses voreilige Vielleicht mit seinem blauen Himmel schwindet. „Denn, freilich," sagt sie, „sollt' es heißen, ein Mädle hat den starken Fritz überwunden? Dazu ist er zu stolz auf seine Stärk'. Und ich hätt's an seiner Stell' auch nicht können gesteh'n." — Warum aber ist sie nun traurig?

Ja, der Gurken-Kaspar schüttelte den Kopf, säh' er sie so vor sich hingebückt gehen, als läse sie ihre Gedanken von der Erde auf.

So ist's. Aber ist es nicht noch unendlich gut, daß es nur so ist? und nicht so unendlich schlimm, als es sein könnte?

Die ununterdrückbare Jugendkraft hob ihre Augen und ihre Gedanken von der Erde auf. Und als sie emporsehend ihr Häuschen erblickte und den alten Holunderbusch, wie er schon wieder unter einer flatternden Perücke von Kaffeewölkchen prangte, da jagte ein Lächeln die ganze Farbe aus der Mundgegend nach den prallen Wangen hin.

„Sind die dummen großen Weiber schon wieder da beisammen? Nun ist's doch mit dem Warnen aus und

dem andern dummen Zeug. Wie viel haben die nicht gered't, was ſie müßten verſäumen meinetwegen! Da ſollt' man meinen, ſie ſind nun beim Nachholen daheim. Ja, proſ't! um's Plaudern iſt's den Weibern zu thun geweſt, und das Häusle ſteht ſo juſt am End': da kann man hineinwiſchen, und es ſieht's kein Menſch, der es könnt' bereden. Nu, ich will mir's noch ein Tager etliche laſſen gefallen. Aber hernachen hört's auf: hernachen kehr' ich aus. Und ſo iſt's, und nu iſt's fertig!"

Man kann ſich denken, mit welcher Freude die Heiterethei von den „Wachtſtubenweibern" empfangen wurde. Und auch Stolz war dabei. Der Himmel hatte die Heiterethei gerettet, indem er den boshaften Auflauerer in die eigene Schlinge fallen ließ. Denn es war kein Zweifel, der Holders-Fritz hatte die Heiterethei in den Bach werfen wollen, in den er ſelber nun geſtürzt. Aber es fragte ſich ſehr, ob der Himmel ohne die Wünſche, Sorgen und Gebete der vereinigten Frauen ein ſolch Exempel ſtatuirt hätte. Und dieſe konnten wiederum daran die Größe des Steines erkennen, den ſie bei dem Himmel im Brette hatten. Alle Stimmen feierten das Walten der Gerechtigkeit, nur die kleine verſchämte Baderin, die kurz vor der Heiterethei in das Stübchen getreten, ſchien von anderen Gefühlen beſeelt. Aber in ihrer Blödigkeit und ihrer ängſtlichen Demuth vor den großen Weibern wagte ſie kein Wort und ſchien nur mit ſtummen Blicken und gefalteten Händen die jedes-

malige Rednerin um Barmherzigkeit für den ja ohnehin vom Himmel Gestraften zu flehen.

Die Weberin spann mit beiden Händen und verklärtem Auge der höheren Fügung, welche die verfolgte Unschuld geschützt, ein Ehrenkleid.

„Ja," schloß sie ihre Rede, „den Bösewicht hat so recht der Finger der Vorsehung vom Steg getippt."

„„Da mög' einer,"" machte die Tischlerin begeistert die Nutzanwendung, „„Bonapart heißen oder Rinaldo Rinaldini oder Holders-Fritz; denn warum? das ist der Vorsehung egal.""

„Denn Jeder," fügte die Tüncherin hinzu, „treibt's nur so lang', als es geht, und hernachen geschieht was, worüber sich Menschen und Vieh verwundern."

„„Und wenn die Zeit gekommen ist,"" sagte die Beutlerin, „„hernachen ist sie da.""

„Und hernachen," nahm die Weberin ihren Faden wieder auf, „sagt alle Welt: So ist's einmal recht! So hat's einmal müssen kommen."

Bewirkte es nun der stumme Flehblick der Baderin, oder war die Genugthuung über die Bestrafung des Sünders zu dem höchsten Punkte gestiegen, wo sie nothwendig in Mitleid umschlagen mußte, die Tischlerin sagte sanfter: „Ja, aber dauern thut es einen doch; denn warum? man ist doch ein Mensch."

„„Und,"" meinte die Weberin, die auch in der Milde Keiner nachstehen wollte, „„er hat doch eigent-

lich auch ſeine ſchlimme That noch nicht verübt gehabt. Der Himmel kann ſtrafen, aber die Menſchen ſollen mitleidig ſein.““

„Zumal,“ beſtätigte die Tüncherin, „wenn einer hernachen ſo bußfertig iſt wie der Holders-Fritz. Denn das muß man ſagen, obſchon er ein Böſewicht iſt, ſo iſt er doch eine recht chriſtliche Seel'. Wie ein Lamm iſt er, hat das Holders-Fräle geſagt. Und er hat auch gar kein Bißle Reu' über das, was er hat gethan, ſondern er erträgt's als ein frommer Chriſt, der da aus ſeinem Katechismus weiß, der Gottloſe muß viel leiden. Und glücklich iſt, wer das vergißt, was einmal nicht zu ändern iſt, hat der Apoſtel Paulus geſagt.“

Dem durchdringenden Blicke der Weberin war indeß nicht entgangen, daß die kleine Baderin mit einer wichtigen Eröffnung geladen war, aber nur den Muth nicht hatte, in Gegenwart der großen Weiber loszugehen.

„Die Frau Baderin muß doch eigentlich wiſſen, wie's mit dem Holders-Fritz ſteht.“

Die Baderin erſchrack, daß ſie reden ſollte. Sie erröthete über und über und ſtotterte eine Entſchuldigung. Es kam ihr wie eine Anmaßung vor, etwas zu wiſſen, was ſo große Weiber nicht wußten. Und die Nachricht, die ſie geben konnte, hätte ſie in jedem anderen Munde für wichtig und mittheilenswerth gehalten; in ihrem eigenen aber ſchien ſie ihr ſo unbedeutend, als ſie ſich ſelber vorkam.

„Es muß sehr gefährlich sein," spann die Weberin. „Die gute Frau hat nicht das Herz, es zu sagen."

„„Dumm's Zeug!"" lachte die Heiterethei, um sich selber die Furcht zu vertreiben. „„Er ist auf den Arm gefallen; daran stirbt so Einer nicht, wie der Holders-Fritz.""

Die Tischlerin wollte Beiden Recht geben. „Nein, daran gewiß nicht," sagte sie, „wiewohl's ihm kein Mensch könnt' wehren, daran zu sterben, wenn er's absolut will. Denn warum? Der Mensch ist wie Gras; das hat gar keinen Arm und muß doch sterben."

„Ihrer ist geholt worden?" fragte die Weberin.

„„Ja,"" entgegnete die arme kleine Frau und zupfte verschämt an ihrem Mantel herum, daß es nur Ihrer war, der geholt wurde. Dann faßte sie sich ein Herz und fuhr fort: „„Das Fräle ist zu Nacht kommen mit ihrer Latern' und hat Meinen in die Werkstatt geholt. Da hat der Holders-Fritz gelegen und war von sich. Aber es ist nix —""

„„Was soll's denn auch sein?"" zankte die Heiterethei mit ihrer Angst, „„bei so einem Jungen!""

„Ich mein'," fuhr die Baderin fort, und wußte nicht, wo sie hinsehen sollte, „daß ich's sag'; ich weiß, daß ganz andere Weiber da sind, und es ist nicht, weil ich dächt', es wär' was, weil ich's hätt' gesagt, und ..."

„„Mit wem ist nix?"" gab die Weberin der all-

gemeinen Spannung die Frage. „„Mit dem Holders-Fritz ſeiner Krankheit?““

Die Baderin hatte ſich's ja gedacht, daß ſie die großen Weiber beleidigen würde. Sie ſeufzte eine Rede, die an Kleinheit und Vergehen in Angſt und Selbſtverſchmähung ihr völliges Ebenbild war: „Mit mir.“

„„Und der Holders-Fritz iſt wirklich von ſich geweſt?““

Die Baderin nickte und zuckte die Achſeln, daß ſie's nur war, die entgegnete: „Und ſo iſt's geblieben. Meiner hat ſich alle Müh' gegeben, aber ſo iſt's geblieben...“

Die Tüncherin brach aus: „Ja, er hat noch geſagt: Ich bin allen Menſchen gut geweſt, drum will ich nu in Gott begraben ſein.“

„„Es iſt nicht wahr,““ ſagte die Heiterethei zornig und wollte ſich mit Gewalt glauben machen, es könne nicht ſein, wenn ſie's nicht zugebe.

„Es iſt der Marasmus geweſt, hat Meiner geſagt,“ fuhr die Baderin fort „Und ſo iſt's geblieben...“

Die Tüncherin konnte ſich nicht mehr halten. Wie in ſchmerzlichem Triumph über die ungläubige Heiterethei wiederholte ſie mit ſchrecklichem Nachdruck nickend: „Das hat der Holders-Fritz geſagt. Ich will am Schmarasmus ſterben, hat er geſagt, und hernachen hat er auch noch geſagt, wie's mit der Leich' ſoll werden.“

Darüber gerieth die Beutlerin außer ſich.

„Da soll's wohl eine große Leich' geben?" fragte sie hastig. „Wann wird er denn begraben? Die Wochen muß ich nach Tambich; das wär' doch dumm, wenn's gerad' die Wochen wär'! Ich mach' mir weiter nix daraus, aber man heult doch auch einmal gern mit. Wenn so die Kurrendschüler singen und der alt' Meister Schramm, der Leichenbesorger, wackelt so barmherzig mit dem Kopf, und der Vicares sieht oben 'nauf, wo alles Gute kommt, vom Vater des Lichts. Und der Meister Schramm nimmt seine Pfeifen aus dem Mund und legt sie auf den Teller, und hernachen geht's fort, so schwarz und weiß; da muß es einen Hund erbarmen, und so einer ist doch gleichsam nur ein Vieh, geschweig' einen Chri—hi—stenmenschen."

Aber nicht die Beutlerin allein schluchzte; die Frauen schluchzten alle, und die Baderin, die mit einem Worte dem ganzen Jammer ein Ende machen konnte, vergaß dieses Wort und vermochte nicht, dem mächtigen Beispiele zu widerstehen. Wie gewaltig dies sei, wußten die Frauen recht gut. Denn so oft ihnen die Rührung ausgehen wollte, sahen sie einander an und erquickten sich durch das Bewußtsein der Gesellschaftlichkeit zu neuem, stärkerem Schluchzen.

Die Heiterethei war wie ein Marmorbild; ihr spannte die Muskeln an, was die der Frauen auflöste.

Die Weberin ließ den unsichtbaren Rocken, denn sie hob die Arme wie tröstend. „Sterben müssen wir alle."

„„Aber ſo jung!““ ſchluchzte die Tiſchlerin. „„Er kann noch keine Zweiunddreißig ſein. Er iſt gerad' ſo alt, wie mein Traugöttle ſelig. Na, wenn die Stadt wieder brennt, da wird die Kirch' nicht wieder gerett't. Und wenn's einen Wolkenbruch thut, muß der alt' Gerber ertrinken. Denn warum? Wenn ein Menſch todt iſt, muß man ſagen, was wahr iſt.““

Es entſtand eine Stille allgemeiner Ermattung. Die Baderin konnte in ihrer Erzählung fortfahren: „Bis Meiner ihm einen Topf kalt Waſſer hat über den Kopf gotten. Hernachen iſt er aufgewacht.“

Das war für die Frauen ſelber kalt Waſſer über den Kopf. Die Wendung kam zu unerwartet.

Was den Uebrigen die Augen trocknete, machte die Heiterethei erſt weinen. Vorhin war ihre Seele im Krampf gefangen; jetzt fühlte ſie erſt ſeinen Tod und ihren Schmerz über dieſen und daß ſie ihn verſchuldet, als wär' er wirklich, da ſie wußte, er lebte noch.

Die Beutlerin dagegen ſah auf mit halb unwilliger Verwunderung.

„Was?“ ſagte ſie. „Da iſt er noch gar nicht einmal geſtorben? Da hab' ich für nix geflennt?“

„„Nun, und wenn er auch noch nicht geſtorben iſt,““ ſchluchzte die Tiſchlerin, die ſich nicht ſo leicht aus dem Jammer herausarbeiten konnte, „„denn warum? Den Leuten ihre Schuld iſt's nicht.““

„Ach," ſagte die Baderin leiſe, „ja, er hat auch dem Annedorle gar nix zu Leid wollen thun. Er iſt auch ſchon lang' gar nicht mehr wild geweſt. Das Holders-Fräle hat geſagt: So ordentlich und ſo die Gutthat ſelber iſt gar Keiner mehr, wie mein Dichterle."

Das gab ein neues Erſtaunen. Aber wie man einmal über dieſes hinaus war, wunderte man ſich, daß man hatte erſtaunen können, und fand, daß man ja eigentlich nie an die böſe Abſicht des Holders-Fritz geglaubt. Und nachdem die Frauen einmal ſo weit vorgerückt waren, bedurfte es nur noch eines kleinen Schrittes weiter, und ſie beſannen ſich. Jede hatte dieſen Unglauben auch ausgeſprochen.

Es war wunderbar, mit welchem Scharfſinn man zuletzt bewies, daß nur ein ganz überſpannter Menſch auf eine ſolche Albernheit habe kommen oder ihr Beifall geben können.

„Aber ſo ſind die Leut'," ſagte die Tiſchlerin. „Denn warum? Wenn's nur nix Gut's iſt vom lieben Nebenmenſchen; je ſchlimmer es iſt, je lieber glauben's die Leut'."

„„Freilich! freilich!"" ſpann die Weberin mit beiden Händen. „„Weil er ein Beil beſtellt hat? Ich hab' gleich gemeint, er will es zu den Weiden haben. Es iſt zu verrückt. Da dürft' zuletzt kein Menſch mehr ein Beil beſtellen. Und er hat's ja ſelber geſagt, er iſt über dem Weidenhauen in den Bach gefallen. Na,

wenn ein Büttner keinen Reif mehr ſoll hauen, womit ſoll er denn binden?""

Die Tüncherin war zornig über das Unrecht, das dem unſchuldigen Holders-Fritz widerfahren war.

„Lieber Gott!" rief ſie, „über die Leut'! Und wenn er nu vollends am hellen lichten Tag Weiden gehauen hätt', wo's alle Leut' hätten geſeh'n? Was wär' da erſt draus gemacht worden, wenn er's nicht einmal bei Nacht hat dürfen thun, ohne daß die Leut' reden!"

„„Es iſt ſchrecklich,"" ſagte die Tiſchlerin noch zorniger. „„Wenn ich's nicht immer geſagt hätt', wenn's hat geheißen: Nu hat er wieder da gelauert! Nu hat er wieder dort gelauert! Denn warum? hab' ich geſagt. Es darf gar Keiner mehr ordentlich werden auf der ſchlechten Welt. Denn warum? Wenn einer den ganzen Tag ärbet, wenn ſoll er denn Weiden hauen geh'n als wie bei Nacht? Da hat's geheißen: Er lauert, wo das Annedorle vorbei muß kommen. Da hätten die Leut' eben ſo gut könnt ſagen, das Annedorle lauert dem Holders-Fritz auf. Denn warum? weil ſie immer da hat geärbet, wo Weiden ſteh'n.""

„Ja," ſagte die Baderin ängſtlich verlegen. „Aufgepaßt hat er dem Annedorle ſchon. Aber nur, weil er ſie hat wollen freien und hat's nur vor den Leuten nicht wollen thun."

Das wäre ſchon wieder Stoff zum Erſtaunen geweſen. Aber das Unerwartete war dieſen Abend ſo oft gekommen, daß es keine Wirkung mehr that.

Vielmehr lachte die Weberin laut auf und ſah die anderen Frauen der Reihe nach an. „Was hab' ich gemeint, wenn ich's auch nicht hab' wollen ſagen?"

„„Ja,"" entgegnete die Tiſchlerin beiſtimmend. „„Denn warum? Man wär' ausgelacht worden. Aber darauf wird ſich Jede noch konnen beſinnen, was ich für ein Geſicht gemacht hab', wie zum erſten Mal iſt die Karten gelegt worden. Denn warum? Da hat die Eichelzehn und das Eicheldaus beim Annedorle gelegen.""

„Ja," fuhr die Tüncherin fort, „und wie die Tiſchlerin das Geſicht hat gemacht, da hab' ich die Tiſchlerin angeſeh'n und hab' geſagt: Das iſt eine Hochzig!"

„„Und hernach hab' ich genickt und zwei Lacher gethan,"" ſagte die Beutlerin. „„Na, die Frau Weberin und die Andern werden ſich noch konnen erinnern an die zwei Lacher, wo ich da hab' gethan. So: Hahaha! Hahaha!""

Und wenn's ſonſt Niemand ihnen glaubte, ſie hatten ſich ſo hineingeredet, daß Jede wenigſtens von ſich überzeugt war, ſo habe ſie gethan.

Die Baderin hatte davor mit ihrem Bericht kaum zu Ende kommen können, daß für das Leben des Holders-

Fritz keine Gefahr mehr vorhanden sei. Nur freilich! der verletzte Finger konnte steif bleiben.

Aller Kraft ihrer ungeschwächten Jugend bedurfte die Heiterethei, den plötzlichen Wechsel der stärksten Gefühle zu verwinden.

Und wunderlich! auch ihr ging's wie den Frauen. Ihr war, als hätte sie, selbst in der Aufregung, die sie zu der wilden That getrieben, im Innersten ihres Herzens gewußt, was der Fritz eigentlich von ihr wollte. Um so entschuldigungsloser und schwärzer stand nun die wilde That vor ihr. Sie konnte der Freude nicht froh werden davor. Und nun schoben die Frauen, indem sie ihr früheres Warnen und Aufregen verläugneten, die ganze Schuld ihr ins Gewissen. Das allein zwar hätte sie nicht so sehr aufgebracht gegen Jene; diese Verläugnung erzeugte im Gegentheil das Gefühl der Verachtung in der stolzen Seele der Heiterethei. Sie vergaß aber, daß sie damals die Frauen nicht so gekannt als jetzt. Und so kam zu der Reue über das Unrecht und die Unentschuldbarkeit ihrer That auch noch der Zorn auf sich selbst, daß sie von solchen Menschen sich dazu verleiten lassen. Dazu verleiten! und durch solche Menschen! Die Heiterethei, die auf ihre Klugheit und Selbstständigkeit so stolz war!

Es bedurfte nur noch einer kleinen Reizung, um ihren Zorn von ihr selbst auf die Frauen hinzulenken. Und diese blieb nicht aus.

Dazu that ſich jetzt die Thür auf. Herein trat die Gringelwirths-Valtineſſin im Sturmſchritt. Hinter ihr her die Schloſſerin drüben von den Weiden und die Ruſſen-Sattlerin. Das geſchah mit ſo eigenen Geberden und mit ſo beredtem Schweigen, daß die bereits Anweſenden vor Neugier und Verwunderung verſtummten.

Da ließ von all den Vorwänden und Verſicherungen, die ſonſt zum Ceremoniel der „Wachtſtube" gehörten, ſich nichts vernehmen. Keine Rede davon, wie viel die Valtineſſin daheim zu thun hätte, daß ſie eigentlich kaum aus dem Hauſe gucken ſollte, und doch käme, weil ſie einmal „ſo" ſei. Es hatte etwas Beängſtigendes, wie die drei guten Frauen nur gekommen zu ſein ſchienen, um hier Kaffee zu trinken. Aber auch das mußte ein eigenes Verhängniß nicht geſchehen laſſen wollen. Sie führten die angebotenen Taſſen mit zitternder Hand zum Munde, und ſtellten ſie doch, ohne getrunken zu haben, wieder auf den Tiſch. Und mit Geſichtern! mit Geſichtern! Wunderbar war es anzuſehen, wie in der Spannung von Angſt und Neugier die übrigen Frauen unwillkührlich die Mienen und Geberden der eben Angekommenen nachahmten.

Endlich ächzte die Valtineſſin: „Ei, du Gerechter!"

Die Schloſſerin von drüben ſeufzte: „Nein, ſo was."

Die Ruſſen-Sattlerin ſtöhnte: „Sollt' man's denn meinen!“

Dann war wieder Alles ſtill. Und wieder begann das Achſelzucken, wieder wurde der Kopf ſeitwärts geworfen, wurden die Hände zuſammengeſchlagen.

So eigen, man möchte ſagen: melancholiſch reſignirt und doch zugleich mit einer ſchmerzlichen Anklage des Himmels hatte die Haube der Valtineſſin noch nie über ihrem rechten Ohr geſchwebt.

„Man ſoll nicht denken,“ ſagte die Valtineſſin endlich, als ſie ſaß, aber mehr zu der Stubendecke, als ſonſt zu Jemand, „man ſoll nicht denken, man hat Alles erlebt, wenngleich man am Gründonnerstag Sechszig iſt geweſt. Der Holders-Fritz iſt ins Waſſer gefallen? O es fallen mehr Leut' ins Waſſer! Er hat Weiden wollen hau'n? Ja, proſ't die Mahlzeit.“

Sie ſchlug erſt mit beiden Händen auf ihre Kniee, dann fuhr ſie in Tönen fort, wie ſie der Gringel im Einfallen hören laſſen würde: „Obſchon mein Vater ſelig ein Weber iſt geweſt, hier ſitz' ich und ſag': Da liegt eine Criminal-Juſtiz! In's Waſſer gerennt iſt er worden, der Holders-Fritz!“

Tauſend Ausrufe des Schreckens und Erſtaunens, eben ſo viel Fragen waren im Entſtehen. Sie alle erſtickte die Valtineſſin erbarmungslos in der Geburt, indem ſie fortfuhr:

„Einem Stuhl und einem Tisch sieht man an, wozu sie gemacht sind, einem Menschen aber nicht. Oftmalen sieht einer aus wie Marzipan und ist aus eitel Galgenholz geschnitzt. Und da findet sich hernachen, daß das, wo man für einen Engel hat gehalten, der Gottseibeiuns selbst ist gewest, und wiederum umgekehrt. Man meint, wenn Einer wild heißt, muß er auch wild sein, und wenn eine fröhlichen Herzens ist, so ist kein Falsch an ihr. Ja, prost die Mahlzeit! Und wenn Eine hinter dem Schiebkarr'n hertanzt wie weiland der König David seliger vor der Bundeslad' — aber der Mensch red't sich nicht in Ungelegenheiten hinein, wenn er am Gründonnerstag Sechszig ist gewest."

Sie brauchte den Thäter nicht namentlich zu bezeichnen. Alles sah erstaunt auf die Heiterethei.

„Aber," fuhr die Valtineſſin fort, indem sie ihre Haube auf das linke Ohr schwang, „aber es ist nix so fein gesponnen, es kommt doch endlich an die Sonnen. Und wenn nur ein Schneider in der Näh' ist gewest. Denn der Vorsehung ist keine Creatur zu gering. Und kommt so was nicht vor die Gericht', so ist's von wegen der Schererei und nicht etwa, als ob man ein Gewissen hätt'. Aber darum soll Keine meinen, nun ist ihr's geschenkt. Denn dort über dem Häusle da —" sie zeigte hinauf, wo man eben den Hollunder am Strohdach kratzen hörte — „dort oben, da ist einer,

und dem ist's egal, ob einer König oder Kaiser oder auch ein ledig Weibsbild ist. Und der sieht mit dem einen Aug' nach Amerika und mit dem andern auf den Ulrichssteg. Und wenn schon mein Vater seliger ein Weber ist gewest, und die Leut', die's trifft, mögen läugnen, wie sie wollen, hier sitz' ich und sag': So ist's!"

Nun blieb den Frauen eigentlich kein Zweifel mehr; dennoch versicherten Alle, sie könntens nicht glauben, sie könnten's wirklich nicht, daß so Eine, die man für die Best', für die Gutthat selber gehalten, so was ganz extra Schrecklich's sollte gethan haben.

Die Valtinessin schlug auf ihre Kniee und wiederholte: „Ja, mog's läugnen, die's gethan hat, wie sie will; hier sitz' ich und sag': So ist's."

Die Heiterethei aber sprang wie eine Stahlfeder von ihrem Schemel auf, daß die Frauen einen Schritt zurückwichen und nur die tapfere Valtinessin ruhig sitzen blieb.

„Läugnen?" sagte sie zornig. „Und vor wem? Vor euch? Was seid ihr denn, wennschon ich ein arm Mädle bin, und ihr seid reich und denkt, ihr seid Wunder was? Und gut: wenn's so einen gibt über dem Häusle da, wie die Valtinessin sagt, so weiß er auch, wer Schuld daran ist, und wenn ihr euch noch hundert Mal mehr wundert. Was ich gethan hab', das hab' ich gethan! Und wär's was Schlimmer's, so bin ich nicht, daß ich nun thät', als wüßt' ich nix davon, wie's

Andere machen, die erst einen reizen dazu, daß man's thut, und hernach verklagen sie einen noch."

„„Die einen reizen?"" rief die Valtinessin voll Erstaunen, als die Anderen verlegen schwiegen. „„Hier sitz' ich und frag': Wer hat einen gereizt?""

Da erhob sich eine Stimme, in deren Ton sich Angst und Zorn wunderbar in einander verbissen hatten. Alle sahen nach der Thür; in dieser erschien die Schmiedin eben wie ein Komet. Ihr Antlitz schimmerte in bläulichem Glanz, und hinter ihm rauschte Unglück verkündend das lange Haubenband als Schweif.

„Und da meint die dort," schrie sie, „daß man vor Gericht das glauben wird? und denkt, sie will sich weiß brennen, wenn sie ehrbare Frauen verleumden thut? Die, sag' ich, muß einen leiblichen Eid leisten, und nicht arme unschuldige Weiber! Und für die wird das Trillerhäusle gebaut. Ich sag' nur, mich sollen sie nicht trillern, eher lauf' ich in den Zehntbach. Ich hab' nix weiter gethan, als was alle haben gethan, wo hier sind. Und wenn sie's dahin bringt, und die Weiber da lassen sich's alle gefallen . . ."

„„Wenn man wüßt', was sie eigentlich will, die Schmiedin!"" unterbrach sie die Valtinessin. Ich für mein Theil, was das auch mög' sein, hier sitz' ich und sag': Ich laß' mir's nicht gefallen!""

„Und da wundert ihr euch auch noch!" entgegnete die Schmiedin. „Zum leiblichen Eid und in's Triller-

häusle will die uns bringen da! Aber ſie ſoll nur vor Gericht ſagen, ich hätt' ſie angeſtift't!"

„„Angeſtift't?"" ſchrieen Alle zuſammen.

„Vor Gericht?" fragte erblaſſend die Tiſchlerin.

„„Zum leiblichen Schwur?"" rief entſetzt die Tüncherin.

Die Beutlerin ſchlug ſchreiend die Hände zuſammen: „In's Trillerhaus?"

„Und deſſentwegen," ſagte die Valtineſſin vorwurfsvoll, langſam die Haube ſchwingend, „ſind wir ſo geweſt? und haben uns aufgeopfert? blutig aufgeopfert? ſind alle Tag' hergekommen und ſind nicht ſo geweſt und haben das Unſrig' verſäumt?"

„„Ich hab' euch nicht verlangt,"" entgegnete die Heiteretbei.

„Ja," ſagte die Valtineſſin und ſchlug den Tact dazu auf ihren Knieen, „freiwillig ſind wir gekommen, unverlangt ſind wir gekommen, nicht um gute Wort' und auch nicht um Lohn. Das iſt unſer Ruhm und Ehrenkleid. Ich hab' gewußt, je größer der Dienſt, je größer der Undank: ich bin nicht umſonſt am Gründonnerstag Sechszig geweſt; und bin dennoch kommen. Aber jede Stuben hat ihre Thür, und wer fort geht, der braucht deßhalb nicht wieder zu kommen."

Die Valtineſſin erhob ſich, warf die Haube auf das rechte Ohr und ſchritt der Thür zu. Viele ſchloſſen

ſich ihr an. Aber an der Thür wandten ſich Alle unwillkürlich zurück, die Valtineſſin nicht ausgenommen.

Sie erwarteten, die Heiterethei werde ſie nicht gehen laſſen. Unverkennbar ſah aus allen Geſichtern die Wehmuth, den Ort für immer verlaſſen zu ſollen, wo man ſo bequem ſich täglich geſehen, zuſammen geplaudert und Kaffee getrunken hatte.

Die Valtineſſin verſteckte dieſe Anwandlung unter feierlichem Ernſt und ſagte: „Die Schmiedin iſt zu ängſtlich. Das Annedorle wird ſich hüten, ſolche unkluge Ding' zu machen. Und wenn ſie's demohnerachtet thut, hier ſteh' ich und ſag': Meine Händ' waſch' ich in Unſchuld. Hier hab' ich geſtanden, und den meinen Finger von der meiner Hand hab' ich aufgereckt, wie ich geſagt hab': Annedorle, der Fritz paßt Ihr auf, aber das braucht Sie Sich nicht zu Herzen zu nehmen."

„Ja und wahrhaftig," beſtatigte die Schloſſerin von drüben, „ſo hat die Valtineſſin geſagt, und wie ich dazu hab' geſagt: Wenn's die Valtineſſin ſpricht, kann Sie's glauben, Annedorle, und da hat der Wind das Fenſter aufgeriſſen. Das iſt mir, als wär's geſtern erſt geweſt."

„Hernachen," betheuerte die Ruſſen-Sattlerin, „hat der Kaffee angefangen zu kochen, und da hab' ich gemeint, es iſt, als ſagt' der Kaffee Ja."

„Hundertmal flecken nicht," rief die Tiſchlerin, „das

ich gesagt hab': Sei Sie gescheidt, Annedorle; das ist ja lächerlich da mit Ihrer Furcht."

Der Heiterethei kam das Gehaben der Frauen verächtlich vor. Sie hatte nicht gewußt, ob sie zornig werden oder lachen sollte. Aber das Wort Furcht überhob sie der Wahl. Der Tischlerin Rede traf sie da, wo sie am kitzeligsten war.

„Furcht?" lachte sie zornig. „Furcht? Ihr red't von Furcht? Ich fürcht' mich vor Niemand. Ich hab' mich nicht vor dem Holders-Fritz gefürcht't und fürcht' mich nicht vor euch. Ihr habt Furcht gehabt und habt mich zu fürchten wollen machen. Und jetzt habt ihr wieder Furcht, ich könnt' vor den Gerichten sagen, ihr seid schuld, daß ich's hab' gethan. Und nun wollt ihr Alles auf mich allein schieben, und das ist erbärmlich. Nicht, weil mich's betrifft, aber daß die Leut' so sind, das könnt' einem weh thun, wenn man nicht müßt' lachen. Ja, und wenn ich nu vor den Gerichten so spräch', wie ihr meint, da würden die sagen: Es ist nicht das Gescheidt'st, was sie hat gemacht, aber wenn sie denen gefolgt' wär', hernachen wär's erst recht dumm. Ja, wenn ich sagen thät': Ich hab' den Wachtstubenweibern gefolgt, da wär's für mich nicht besser, und ich würd' noch ausgelacht dazu."

Die Valtinessin beschwichtigte die Empfindlichkeit der Frauen durch einen jener Blicke, welche die Annemarie nicht „aussagen" konnte.

„Wenn die Sach'," begann sie dann, „nur der Müh' werth wär', daß der liebe Kaffee drüber kalt wird. Ich sag': Ein Wort ist kein Donnerwetter, und guter Rath kommt über Nacht. Morgen wird das Annedorle schon wieder vernünftig sein. Ich mein', wir setzen uns noch ein Bißle. So jung kommen wir nicht wieder zusammen."

„„Ja,"" sagte die Heiterethei, indem die weißen Druckflecken ihr um Mund und Wange spielten. „„Setzt euch wann ihr wollt und wo ihr wollt, nur in meinem Stüble nicht. Ihr sagt, morgen wird das Annedorle schon vernünftig sein, aber das Annedorle ist's schon heint. Ihr denkt, ich soll mich in meinem eig'nen Häusle schlecht lassen machen und soll euch noch Töpf' und Holz geben zu euer'm Kaffee? So wär' ich doch noch dummer, als ihr meint. Mit solchen Leuten will ich nicht zusammen sein, die heint so reden und morgen so. Und so ist's und nu ist's fertig.""

Die Frauen hatten sich's schon wieder bequem gemacht und glaubten an den Ernst der Heiterethei nicht eher, als bis diese mit entschlossenem Schritt dem Heerd sich näherte und den Topf ergriff.

Was half's, daß die Annemarie sie von hinten umschlang, um sie aufzuhalten, was half's, daß Tüncherin, Tischlerin und Beutlerin heldenmüthig ihre Leiber dazwischen warfen, daß die Valtineſſin beschwörend ihren Arm gegen sie aufhob! Das starke Mädchen schob sie

mit leichter Mühe beiseite. Sie achtete der Wehmuth im Gesicht der Beutlerin nicht, nicht des Zorns im Antlitz der Schmiedin. Hoch hob sie den Topf, und die braune Flut strömte unaufgehalten in das Feuer.

Ein vielstimmiger Schrei, in welchem zugleich das Erschrecken kreischte, der Schmerz ausstöhnte und der Zorn drohte, klang in das Prasseln der erlöschenden Kohlen. Drei Funken irrten zuletzt noch rathlos an den zischenden Scheitern hin, Mann, Weib und Kind, die letzten Flüchtlinge aus dem Gräuel einer Wässersnoth. Und nun erreichte auch diese das Verhängniß, und sie verschwanden spurlos unter den Wogen der Flut.

Und schwarz stand der Heerd, die Opferstätte traulicher Geselligkeit noch vor einer Stunde; schwarz, als hätte nie ein Kaffee-Flämmlein ihn beleuchtet, öde wie ein ausgebrannter Vulcan.

Ueber ihm aber erhob sich die Valtinessin, die Oberpriesterin des gestürzten Opferdienstes, in ihrer ganzen häuserbreiten Majestät.

Man sah, noch immer war sie geneigt, Gnade für Recht ergehen zu lassen, wenn das Annedorle Vernunft annahm. Sie wollte eben ihre Haube auf das rechte Ohr schwingen, aber ihr fiel ein, sie müsse diese bedeutungsvolle Handlung aufschieben, um ihrem etwaigen baldigen Abgange damit den erforderlichen Nachdruck zu geben.

Die abgeſchiedenen Geiſter des erſtickten Kohlenfeuers aber waren auferſtanden zu einem neuen Leben und glühten racheforderndo aus den Augen der Beleidigten die Heiterethei an.

Das erhöhte nur den Trotz des Mädchens. „Ich will die Thür zumachen," ſagte ſie befehlend.

Aber nun konnte keine Macht des Himmels und der Erde mehr die Haube der Valtineſſin auf ihrem linken Ohre ſchwebend erhalten. Die Valtineſſin ſelber ſchlug mit beiden Händen auf die Schürze und ſprach: „Nun wohlan! Woher wir gekommen ſind, dahin gehen wir wieder, wenn auch mit anderem Herzen. Aus anderen Stuben ſind wir gekommen in das arme Stüble da. Aber wir ſind nicht für uns gekommen. Das chriſtliche Mitleid zu üben ſind wir gekommen mit Warnung und mit gottſeligen Lehren. Aber wem die Ohren ſeines Herzens verſtockt ſind, der macht auch die Ohren ſeines Leibes zu. Obſchon mein Vater ſeliger ein Weber iſt geweſt, hier ſteh' ich und ſag': Das Annedorle wird wohl ſehen, was ſie hat gemacht. Und ſie ſollt' lieber ſeh'n, wie ſie ihre Sach' könnt' verdunkeln (verſtecken), als daß ſie den Leuten ſelber auf ihre Sprüng' hilft kommen. Der Holders-Fritz hat ihr aufgelauert? Weiden gehau'n hat er. Wo ſoll einer anders Weiden hau'n, denn wo welche ſteh'n? Das Annedorle hat wohl auch Weiden gehau'n, weil ſie immer um die Weiden herum iſt geweſt? Nun

begreift man wohl, warum das Annedorle hat gelacht, wenn's hat geheißen, der Holders-Fritz lauert ihr auf."

Die Heiterethei lief nach der Thür und öffnete sie so weit, als sie sich öffnen ließ.

Schade, daß kein Maler das Mädchen sah, wie sie so schlank und hoch an der Thür stand, mit einem Holzscheit in der ausgestreckten Hand den Frauen zeigend, wohin sie sollten. Die Lippen geschlossen, daß die Farbe bis in die vollen Wangen hineinwich; funkelnde Augen unter herabgezogenenen Brauen, eine Stirn darüber, die in ihrer Höhe und Reinheit von dem Zorne unter ihr nichts zu wissen schien, leidenschaftslos und heiter wie der blaue Himmel über Wetterwolken. Er hätte kein schöner Model zu dem Engel finden können, der die ersten Sünder aus dem ersten Paradiese treibt. Neben den kleinen Bewegungen ängstlicher Hast die großlinige ruhige Gestalt. Der Arm, vor der Spannung der eigenen Kraft erbleichend, brauchte kein kriegerisch Werkzeug: es war ein Arm, in dessen Hand das unschuldigste Holz zum flammenden Schwert werden konnte. Wenn etwas an der Heiterethei zu diesem Bilde gebrach, so war es der Zug mitleidigen Lächelns. Aber Mitleid und Lächeln im Zorne geziemt nur den Unsterblichen. Und die Heiterethei war sterblicher als Andere, weil sie mehr Leben besaß.

Die Valtinessin fuhr einen Schritt zurück vor dem

Wandeln des austreibenden Engels, und wäre rücklings aus der Thür gefallen, wenn sie dieselbe anders als mit einer Schwenkung halb rechts hätte passiren können. Sie verstopfte sich und den andern auf einen Augenblick die Passage, so daß diese im unwillkürlichen Weichen vor der Heiterethei weiter nach der Tiefe des Stübchens zurückgedrängt wurden. Aber nur einen Augenblick. Denn sie war trotz ihrer Häuserbreite eine rasche Frau, wenn es sein mußte. Erst als sie den Bereich des scheitbewaffneten Armes überschritten hatte, fand sie den Faden ihrer Rede wieder. „Nun begreift man wohl," fuhr sie fort, indem sie draußen Front machte gegen die Thür, als wollte sie sich mit dem Häuschen messen, „nun begreift man wohl, wer eigentlich derjenig' ist gewest, der dem andern aufgelauert hat. Freilich hat sie müssen lachen, wenn wir unschuldigen Lämmer haben gemeint, wir müssen sie warnen vor demjenigen, den sie selber hat verfolgt."

„Ja," sagte die Weberin, indem sie eilig bei der Heiterethei vorbeischlüpfend das Freie gewann, „ja, weil sie selber die ganz' Geschicht' hat erfunden, daß der Holders-Fritz ihr auf thät' lauern. So weiß Jeder, daß sie toll auf ihn ist gewest."

Die Tüncherin war unterdeß dem Beispiel der letzten Sprecherin gefolgt. Auch sie war im Sichern, als sie begann: „So was Schrecklich's ist noch nicht dagewest von einem ledigen Mädle."

„Ja," fuhr die Ruffen-Sattlerin fort, noch athemlos vom Sprunge, „am Gründer-Markt einem ledigen Burſch zu ſagen, er ſoll ſie frei'n! und ſie könnt' einen Mann aus ihm machen!"

„„Und wie er nicht will,"" ergänzte die Schloſſerin von drüben noch im Vorbeiwiſchen, „„rennt ſie ihm den Schiebkarr'n an die Bein'.""

„Denn warum?" ſagte die Tiſchlerin, als ſie wieder Boden fand. „Weil wir nicht haben mitgethan, wie ſie den armen Burſch hat wollen verhetzen."

„O," ſeufzte die befreite Baderin vor ſich hin, „er ſagt, er iſt ſelber gefallen, und zum Lohn rennt ſie ihn vom Steg."

Die Angſt der noch in der Stube Weilenden ſtieg natürlich bei jeder Rede, durch welche die bereits Befreiten den Zorn der Heiterethei noch reizten. Als die Schmiedin, an die jetzt die Reihe kam, weil ſie der Thür zunächſt ſtand, ihren Sprung faſſen wollte, hängte ſich die Nächſtfolgende an ſie an, und an dieſe wieder eine Andere. Das Gewicht der ganzen Kette mit ſich fortzureißen, war die Schmiedin denn doch zu ſchwach. So kam's, daß ſie in der Thür zu fallen kam, und die Uebrigen im wilden Knäuel über die Schmiedin hin! Mit Mühe wirrten ſie ſich aus einander; über einander rollend und krabbelnd kamen ſie um ſo langſamer aus dem Bereiche der Heiterethei, als ſie das überſchnell ins Werk zu ſetzen ſich bemühten.

Die Heiterethei mußte im bitterſten Zorne lachen. Als die Letzte aus der Thür war, warf ſie dieſelbe zu. Sie fühlte, daß ihr Zorn im Lachen ſchmolz.

Die Weiber draußen, hörte ſie, gingen noch nicht.

„Drum ſoll ſie doch ja nicht meinen," ſagte die Tiſchlerin noch, „es möcht' eine noch da bleiben, wo einer der Kaffee wie vergiftet müßt' vorkommen. Und wer weiß? Denn warum? Es gibt Leut', denen auch das iſt zuzutrau'n."

„„Aber nu ſoll die ganz' Stadt wiſſen, wie die Sach' eigentlich iſt geweſt,"" ſagte die Weberin.

Eine ſchrie dazwiſchen auf: „Man holt ſich da nix als Unrath und Geſchmeiß."

Der alte Holunderbuſch wirthſchaftete wie toll. Er warf Raupen, Schnecken und dürre Blätter den Gehenden auf die Köpfe.

„Und wenn ſie's dahin will laſſen kommen," ſcholl die Stimme der Schmiedin bereits von den Weiden herauf, „die Gericht' werden ihr's ſchon zeigen, Verleumder gehören ins Trillerhaus."

Von der halben Höhe des Schloßberges erklang es: „Ja, hier ſteh' ich und ſag', ſo eine Hochzig, wie ſie hat wollen zu nichte machen, ſoll noch nicht in Luckenbach ſein geweſt."

„Und nu wird ſich's zeigen," rief noch entfernter die Beutlerin, „ob das ihrer Schweſter Kind iſt oder ihr's."

Ganz zuletzt kam noch, halb verhallend, vom Gipfel des Schloßberges herab: „Und obschon mein Vater selig . . .“

Und nun war nichts mehr zu vernehmen, als das Rütteln des Hollunderbaumes am Häuschen und das Sausen der Weiden im Winde.

„Ich wollt', wer weiß, was, drum geben,“ sagte die alte Annemarie, indem sie ihr Lämpchen anzündete, „wenn ihr das nicht hättet gemacht, Annedorle. Die größten Weiber, wo in der ganzen Stadt sind, habt ihr auf euch verbittert. Ich kann nix dazu. Wenn ich euch wollt' abhalten, seid ihr nur immer noch wilder geworden.“

„„Weil ich Recht hab' gehabt!““

Die Alte schüttelte den Kopf. „Davon wär' noch zu reden,“ sagte sie, „und wenn man auch nicht am Gründonnerstag Sechszig ist gewest.“

Die Heiterethei sah sich nach der Alten um, ob diese die Redensart der Valtinessin anwende, um sie zu verspotten. Da diese aber völlig ernsthaft, ja, mit Andacht weiter sprach, öffnete die Heiterethei das Fenster, um nichts weiter zu hören.

„Ja, wenn's eures Gleichen wär' gewest,“ spann die Alte an dem unsichtbaren Rocken der Weberin. „Die armen Leut' haben nur gegen arme Leut' Recht. Die großen Leut' sind wie das Wetter, das muß man nehmen, wie's kommt, und wenn's gut ist, so ist man froh

und bild't ſich doch nicht ein, es hätt' gut Wetter müſſen ſein. Denn warum? wenn's ſchlecht iſt, muß man immer denken, es könnt' noch ſchlechter ſein, und man müßt' ſich's auch laſſen gefallen."

Die Heiterethei wandte ſich heftig vom Fenſter nach ihr um. „„Und da meint ihr, die armen Leut' müſſen denen ihre Wetterhähn' ſein und müſſen ſich dreh'n, wie die blaſen! Ja, ihr ſeid ſo eine, die Krumm läßt G'rad ſein, wenn nur die Valtineſſin einen gnädigen Nicker macht, wenn ihr an ihr vorbeigeht und euch bis auf die Erden verneigt. Meinethalben ſind ſie die größten Weiber in der Stadt: ich bin ich und fürcht' mich vor der ganzen Stadt nicht, geſchweig' vor euern dummen großen Weibern. Und nu geht und macht mich nicht vollends noch wild."

„Ich wollt'," ſagte die Annemarie, „ich wollt' lieber, ihr wär't vier Jahr lang in keine Kirchen gekommen."

Sie ſetzte die Lampe, die ſie eben aufgenommen, wieder auf den Tiſch.

Aber die Heiterethei ſagte ungeduldig: „Der Diktes hat getüt't; macht, daß ihr 'nauf kommt in euer Stüble."

Die Alte nahm die Lampe wieder und ſagte vor Kummer und Verletztheit in ihrem eigenen Ton: „Ich wollt' — ich wollt' — aber ihr — nicht einmal den Reiger habt ihr mir zu Lieb gethan — ihr ſeid — na, ich mach' ja ſchon. Ich wollt' — nu gute Nacht, Annedorle — ſchlaft wohl."

Die Annemarie ging hinauf. Die Heiterethei öffnete die Stubenthür, um an den Bach zu gehen. Sie dachte unwillkürlich daran, unter wie so ganz anderen Gefühlen sie dies noch vor wenigen Tagen, ja, daß sie es da so spät vielleicht gar nicht gethan haben würde.

„Und wenn sie mich setzen," sagte sie, indem sie hinaus ging, „an dem Fritz hab' ich's zehn Mal verdient, und es ist doch tausend Mal besser, als der Fritz wär' todt und wüßt' auch keine Menschenseel', daß ich's hätt' gethan."

Zwischen den Weiden am Bach kauerte sie nieder, schopfte mit der hohlen Hand von seinem Wasser und warf es sich in das brennende Gesicht.

Darüber vertiefte sie sich in Gedanken, was der Fritz nun daheim machen und denken möge. Je freudiger sie sich ihrer Kraft und Selbstständigkeit der Welt gegenüber bewußt war, desto tiefer wurde ihr Mitleid mit dem Holders-Fritz. Sie konnte alle Welt auslachen; sie konnte arbeiten: aber er? Mit dem gelähmten Finger? Sie malte sich aus, wie er vergeblich sich mühte, Schnitzmesser und Beil zu handhaben, und so lebendig, daß sie unwillkürlich die Hand ausstreckte, wenn sie bald diese, bald jene Hülfeleistung nöthig sah. Die Arbeit konnte bis morgen nicht fertig werden, wovon sollt' er morgen leben? Und wenn Hunger und Sorge ihn noch mehr schwächten! Sie wußte wohl, der Fritz war eher reich als arm, und auch im Großen und Ganzen, Reich-

thum sei eine schöne Sache, und die Reichen hätten gut leben; aber indem sie sich in die Einzelheiten seines unglücklichen Zustandes hineindachte, nahmen diese die Gestalt an, unter der das Unglück sich vorzustellen, ihr in ihrem eigenen engen Kreise am nächsten lag.

Den Schmerz seiner vermeintlich mit Haß erwiederten Liebe ihm in ihren Gedanken nachzuempfinden, hätte ihr noch weniger gelingen können, da diese Gefühle ihr fremder waren als die innere Gestalt des Lebens in einem reichen Hause.

So stand es mit ihm, und das war ihre Schuld. Und er hatte es gut gemeint und mußte denken, sie hat sich aus Haß an ihm vergriffen.

„Wenn ich's ihm nur wenigstens könnt' sagen: es ist nicht gern geschehn, und ich macht's gern ungethan, wenn ich's könnt'! Wenn er freilich so klug wär' und mich doch noch freit'. Er sollt's nicht spüren, daß ihm der Finger fehlt, und es sollt trotzdem noch ein Rechter aus ihm werden. Aber ich bin selber daran schuld; warum hab' ich mich von den dummen großen Weibern lassen verleiten! Vielleicht, wenn er's erführ', daß ich's nicht apart aus Bosheit gegen ihn hab' gethan. Aber wer sollt' ihm das sagen? Und wenn ich mir so was ließ merken, wie würden die Weiber erst reden! Und ich weiß nicht einmal, was er selber meinen thät'. Er dächt' wohl gar, es wär' mir um ihn zu thun. Ich brauch' Keinen, ich kann's noch selbst ermachen. Mir

iſt's nur darum, daß er mich dauert, und ich bin ſchuld daran. Ich wollt', ich könnt's machen, und er wüßt' gar nichts davon."

Sie ſann vergeblich auf das Wie.

Ein Windſtoß arbeitete ſich eben aus der Erlenkrone über ihr los, welche ihn mit den krausbelaubten Aeſten kämpfend feſt hielt wie ein Spinngewebe eine lärmende Bremſe. Er erinnerte ſie weckend, daß ſie noch am Bach kauerte, und warf ihr von der Erle herab einen Einfall zu.

Da am Erlenſteig —! Es war ziemlich dunkel, der Mond kam erſt gegen Morgen. Da gar nicht weit, am Erlenſteig, hatte der Holders-Fritz einen Acker mit Kartoffeln. Sie hatte heute noch im Vorbeigehen geſehen, der Acker war voll Unkraut, das die Kartoffeln faſt erſtickte.

Mit drei Schritten den Abhang hinauf hatte ſie das Häuschen erreicht. Einen flüchtigen Blick warf ſie auf das Kind, das im ſanfteſten Schlummer lag. Dann nahm ſie die Haue vom Nagel, und eilig mit ſchnellem Schritt ging's erſt an den Weiden, dann den Weg querfeldein hin.

Eben ſo flüchtig als geſtern um dieſe Stunde eilte ſie durch das Thal. Eben ſo hatte ſie den Unterrock über den Kopf herauf geſchlagen, daß Niemand ſie erkennen ſollte. Wie geſtern erſchrack ſie, wenn es hinter ihr rauſchte. Wie geſtern wuchs der Laut von jedem

fallenden Blatte zum Hall eines Verfolgertrittes im furchtgeschärften Ohr. Eben so laut pochte ihr Herz, und doch von wie ganz anderen Empfindungen als gestern!

Nun war der Acker erreicht. Am Raine blieb sie stehen und gab dem Blute Zeit, sich zu beruhigen.

Wie sah der Acker aus! Das stand noch schlimmer mit dem Unkraut, als es ihr heut vom Weidenwege aus vorgekommen war. Der Holders-Fritz mußte seine Kartoffeln ganz vergessen haben. Sie schüttelte immer von Neuem wieder den Kopf. Wie nöthig brauchte der Fritz eine tüchtige Frau! Wie aufs Gerathewohl hingesäet standen die Zeilen, ein Stock wie auf einem Berge, ein anderer wie in einem Thale. „Das muß der Lehrer (Lehrling) gemacht haben, und der hat dabei die Augen so fest zu gehabt, als müßt' er die Räusch' verschlafen, die der Meister und die Gesellen sich trinken." Der Holders-Fritz kam ihr in der Verwahrlosung seines Gutes noch mitleidsbedürftiger vor.

Es war ihr unlieb, daß der Wind jetzt nachließ. Sie hatte darauf gerechnet, daß man vor seinem Sausen das Geräusch ihrer Arbeit nicht hören würde. Ein leiseres Lüftchen strich nur mit den äußersten Flügelspitzen an den Erlen hin. Drüben, wo die Wiese sumpfig ist, läuteten Unken. Und wie das Rauschen des nahen Wehrs, das sie übertönend verbergen sollte, bald leiser, bald lauter erklingend, hielten die gedämpften Schläge von

der Haue der Heiterethei die Nacht hindurch den Takt zu der heimlichen Musik des Thales. Dazwischen tönte hier und da einmal der ferne Stundenschlag vom Kirchthurme der Stadt, den die Rathhausglocke wie ein ferneres Echo wiederholte, und des alten Diktes' Nachtwächterhorn.

Endlich bot die wachsende Helle dem heimlichen Geschäft der Heiterethei Feierabend.

Der Mond erhob sich, in bleiche, regenkündende Dünste gehüllt, wie im bloßen Hemde aus seinem Lager hinter dem Perleberg.

Der Einfall der Großmutter, den Bader zu wecken, und mit ihm nach ihres Enkels Werkstatt in seinem Stadel zu gehen, erwies sich als ein sehr glücklicher. Aber leicht auszuführen war er nicht.

Das alte Fräle that zwar, so schnell sie konnte, die Haube auf und den Mantel um; das Laternenanzünden wurde um so leichter, als der Mond durchs Küchenfenster herein ihr dazu leuchtete. Die Sorge um ihren Fritz spannte sich hülfreich ihren schwachen Beinen vor, und das Häuschen in der Weidengasse mit den grünen Fensterladen konnte sie schon beim Heraustreten aus ihrer Hausthür sehen. Aber den Bader aus dem Bett zu bringen, das er gewöhnlich mit einem Räuschchen theilte, und ihn zu verständigen, wohin und was er dort sollte, das hatte seine Schwierigkeit.

Indeß war dieſe zu überwinden geweſen, wenn auch auf dem Wege nach dem Stadel noch mancher Mangel an richtigem Verſtändniß zu Tage kam. Die Alte ſchritt voran, ſorgfältig dem Meiſter Schnödler leuchtend; ſie ſchien zu meinen, ſein unſicherer Gang rühre daher, daß das Mondlicht ihm noch zu dunkel ſei. Dafür glaubte er wohl ihren Zuruf: „Da iſt ein Loch! da iſt ein Stein, Meiſter Schnödler!“ ſo verſtehen zu müſſen, als meine ſie, er ſolle in das Loch fallen und ſich an den Stein ſtoßen; wenigſtens führte er den vermeinten Auftrag mit größter Gewiſſenhaftigkeit aus.

Es war der Wahrheit gemäß, was wir ſeine kleine verſchämte Frau in der Wachtſtube erzählen hörten. Die alte Großmutter und Meiſter Schnödler fanden den Fritz in bewußtloſem Zuſtande auf ſeinem Lager.

Die Alte war außer ſich, aber der Meiſter Schnödler ſagte, um ſie zu beruhigen, geringſchätzig lachend: „Da gibt's noch ganz and're Ding' auf der Welt, Frau Holderin. Das iſt noch lang kein Schieferdecker, der den Hals hat gebrochen; 's iſt bloß, daß ſein Blut iſt herausgelaufen.“ Er nickte der Jammernden wie ſchelmiſch zu: „Den wollen wir ſchon kriegen, Frau Holderin.“

In der Siegesgewißheit wäre er faſt über den Liegenden gefallen. Um einem möglichen Vorurtheile von Seiten der Frau Holderin vorzubeugen, ſagte er:

„'s iſt bloß aus Durſt, Frau Holderin. Keinen Tropfen! Keinen Tropfen heint den ganzen Tag!"

Dabei griff er nach dem Arm des Holders-Fritz und fühlte dieſem den Puls, was mit einigen Schwierigkeiten verknüpft war, weil er ihn in der Gegend des Ellenbogens ſuchte.

Die Alte hing in Angſt an des Meiſter Schnödler Mund. Sie fürchtete zu hören: „es iſt aus mit ihm." Dieſer nickte ihr wieder ſchelmiſch lachend zu und ſagte: „Ein verwünſchter Kerl! Nicht einmal ſein Puls ſchlägt mehr; aber wir wollen ihn ſchon kriegen."

„„Aber, Meiſter Schnödler, wo greift Er denn hin?""

Der Meiſter wurde ſeinen Irrthum gewahr, er rutſchte ſuchend vom Ellenbogen zum Handgelenke des Holders-Fritz. Um ſeinen Zuſtand nicht eingeſtehen zu müſſen, erklärte er der Alten, ſo ein Kerl, wie der Fritz, ſei nicht wie Jeder. Am Handgelenke einen Puls haben, das ſei keine Kunſt, das könne jeder Schneider. Aber von einem Kerl, wie der Fritz einer ſei, verlange man mehr.

Nicht weit vom Kopfende des Lagers ſtand ein Krug. Den faßte der Bader. Aber er roch erſt hinein. „Es iſt eine Schande, daß ſo ein Kerl Waſſer ſäuft. Das iſt nur dazu gut." Er goß es dem Holders-Fritz über den Kopf. Dann nickte er pfiffig der Alten zu, ſie ſolle nun aufmerken.

Das that die Großmutter, und mit einer Spannung, als meine ſie, der Fritz könne von ihrem Aufmerken geſund werden.

Und wirklich gab dieſer nun ein Zeichen des Lebens von ſich.

Der Bader nickte der Alten wiederum blinzelnd zu. „Was? Schüttelt's ihn tüchtig? Das muß noch ganz anders kommen. Wir wollen ihn ſchon kriegen. Nur nicht ängſtlich, Frau Holderin. Wenn er den Hals hätt' gebrochen, das wär' ein ganz ander Ding.“

Der Alten fiel der verletzte Finger ein; ſie machte den Bader darauf aufmerkſam. „Ach, Meiſter Schnödler, wenn nur der Finger dem Fritz nix ſchad't!“

„„Schad't?““ entgegnete der Meiſter. „„Da ſchneiden wir ihn 'runter.““

Die Alte ſah ihren Enkel ſchon verſtümmelt und ſchluchzte laut.

Der Meiſter aber lachte, um ſie zu beruhigen, wie ein Teufel und ſagte: „Was da ein Finger? Der hat noch Knochen und Fleiſch genug am Leib, und thät' man ihm alle zehn 'runterſchneiden und die Füß' dazu. Das geht wie ein Donnerwetter; wo hab' ich nur mein Meſſer hingebracht? Sieht Sie: eins! zwei! drei! Nur nicht ängſtlich, Frau Holderin.“

Die Alte hielt dem Meiſter in ihrer Angſt beide Hände feſt. Es ſchien ihm zuzutrauen, er ſchnitt dem Fritz einen Finger ab, um nur ihr zu zeigen, wie leicht

das ginge und daß sie darüber nicht ängstlich zu sein brauche.

„Was?“ sagte der Meister. „Das ist die Hauptsach', daß man den Leuten Herz macht. Und wenn der da im Sterben liegt, es soll Ihr nicht Angst werden; dafür bin ich da. Was ist's denn um's Sterben? Und für so einen Kerl? Der stirbt nur so; das hat gar keine Schwierigkeit: wenn er den Hals bräch', das wär noch ein ganz ander Ding. Nur nicht ängstlich, Frau Holderin.“

„„Ach, du lieber Gott, er stirbt!““ brach die Alte aus.

„Was denn?“ sagte der Meister. „Der? dem fällt's noch nicht ein.“

„„Aber er hat's ja selber gesagt, der Meister Schnödler.““

„Ja, zum Exempel,“ entgegnete der Meister, „wie ich sie beruhigen thät', wenn's der Fall wär', er stürb'. Aber das ist ja Kinderei mit dem. Höchstens ein tüchtig's Nervenfieberle und einen steifen Finger, weiter ist's mit dem nix. Nur nicht ängstlich, Frau Holderin.“

Dabei streifte er sich die Aermel auf, und es kamen zwei Mittelding von zottigen Bärenfüßen und menschlichen Händen zum Vorschein. Er schüttelte sie erst, um sich zu versichern, er habe Alles weggeräumt, was ihre freie Bewegung hindern könne. Dann kramte er

sein Verbindzeug hervor und faßte die verletzte Hand des Holders-Fritz.

„Der Finger wird steif, weiter ist's nir," lachte er dann der Alten zu, als meint' er ihr Wunder welche Freude mit der Nachricht zu machen. „Aber soll denn gar nir weiter da sein, als Wasser? Ich hab' heint noch keinen Tropfen getrunken."

„„Mein Dichterle,"" sagte die Alte, „„trinkt nir onder's mehr als Wasser.""

„Na und da sind die Folgen davon! Hätt' er ruhig im Gringel gesessen und Eins getrunken, da wär' er nicht in den Bach gefallen."

Der Kranke zuckte auf. Er mußte es entgelten, daß der Meister Schnödler auch durch die sorglose Art, mit der er den Verband umlegte, dem Holders-Fräle zeigen wollte, sie habe keine Ursache, ängstlich zu sein.

„Wenn ich einmal so Einen unter mein Messer hätt' gekriegt, weil ich in Dresden die Chirurgie hab' studirt! Was das für ein Brustkasten ist, und wie der heraufgezogen ist! Ja, da ist's keine Kunst, wenn einer eine Mitten hat wie ein Mädle. Da ist die Heiterethei, das ist auch so Eine!"

Der Name Heiterethei wirkte stärker auf den Kranken, als vorhin der Ueberguß mit kaltem Wasser. Er erhob sich halb und sagte mit matter Stimme: „Was geht die mich an? Der Gringelwirths-Ev' hab' ich

aufgepaßt. Meint' ich doch, ich wär' in meiner Werkstatt," setzte er, sich besinnend, hinzu.

Wer war glücklicher als das gute alte Holders-Fräle, Ihren Fritz wieder bei Besinnung zu sehen! Sie liebkoſete ihm wie einem kleinen Kinde.

„Ihr seid's, Fräle? Habt Ihr das richtig gemacht, Ihr wißt schon was?"

„„Aber, Fritzle,"" entgegnete die Alte, „„du hast mir's die Nacht erst gesagt. Was denkst du denn? Ich kann doch zu Nacht nicht zu den Leuten geh'n, wenn sie schlafen?""

„So thut's morgen," sagte der Fritz, „redet mit der Valtineſſin."

Er sank wieder auf's Lager zurück.

„Ja doch, Fritzle, gleich morgen früh," versicherte die Alte. Dann sah sie den Meister Schnödler wiederum ängstlich fragend an. Das Umſinken des Kranken beunruhigte sie von Neuem.

Der Meister aber machte ihr ein Zeichen, daß er entfernter von diesem ihr antworten wolle.

„Das Stehen wird mir sauer," sagte er, als sie an die Schnitzbank kamen. „Ich hab' heint noch keinen Tropfen getrunken." Er setzte sich und fuhr fort: „Ich hab' morgen im Gringel zu thun; ich könnt's besorgen."

Die Alte erschrak. „Ja, was denn?"

„„Das Richtigmachen mit der Valtineſſin-Ev'.""

Die Alte wollte ihn noch nicht verstehen. Er erzählte ihr, um zu zeigen, er sei eingeweiht, was er unter dem Siegel der Verschwiegenheit von einem erfahren, den er nicht nennen dürfe. Er meinte den Schneider.

Dadurch erfuhr das Holders-Fräle erst die ganze Geschichte von dem Auflauern ihres Enkels und wie man erst geglaubt, er wolle der Heiterethei etwas Böses zufügen, dann, er sei ihr zu Gefallen gegangen, bis er selbst erklärt, es habe der Gringelwirths-Valtinessin-Ey' gegolten.

Das Letzte kam ihr, wie sie bei sich selber meinte curios vor. Freilich die ganze Geschichte klang curios Das Holders-Fräle war gar nicht schwer im Begreifen Nachdem sie, was sie noch nicht wußte, dem Bader geschickt abgefragt, so daß sie das Ganze der Begebnisse, so weit sie bekannt waren, übersehen konnte, begriff sie den Zusammenhang. Das Beste schien ihr, den Fritz sich erst wieder beruhigen zu lassen: denn sein heftiges Verlangen, die Sache mit der Valtinessen-Ey' richtig gemacht zu sehen, ging, das sah sie wohl, aus dem Zorne hervor, von der Heiterethei verschmäht zu sein. Wenn sie ihm den Willen that, mußte er es später bereuen. Konnte sie ihn nur so lang in dem Wahne lassen, sie gehorche ihm, bis er ruhiger geworden war! Bis dahin klärte sich Manches auf, was jetzt noch

verwirrte, und Alles fügte ſich ſo, wie ſie überzeugt war, daß es für den Fritz am wünſchenswertheſten ſei.

Das konnte der Meiſter Schnödler mit ſeiner Vermittler-Zudringlichkeit vereiteln. Drum ſagte das kluge Fräle nach einigem Beſinnen: „Ja, Meiſter Schnödler, was denkt er denn? Ich will gar nicht meinen, daß mein Fritzle jetzt gar nicht ſo recht bei ſich iſt; das muß der Meiſter Schnödler beſſer wiſſen, als ich. Aber bei ſo einer Frau, wie die Valtineſſin, iſt's nicht, als wollt' ich eine Mäd' dingen; da könnt' ich euch wohl ſchicken. Aber zu der, da muß ich ſelber. Und hernachen wird der Meiſter Schnödler auch gegen andere Leut' ſtill ſein von der Sach'. Mein Fritzle iſt gar ein Wunderlicher. Weil die Leut' meinen, er hat der Heiterethei aufgepaſſt, ſo will er den Leuten zum Trotz die Valtineſſen-Ey'. Sagen aber die Leut', es iſt ihm um die Valtineſſin-Ey', hernachen verfällt er gewiß wieder auf die Heiterethei. Und wenn Er meint, daß die Valtineſſin meinem Fritzle keinen Korb geben wird, ſo wird die Valtineſſin dem Meiſter Schnödler keinen Dank ſagen, wenn er die Sach' verderbt hat. Wenn mein Fritzle Euch vielleicht fragt, ſo ſagt nur, ich bin dort geweſen, und die Sach' wär' ſo gut wie fertig. Aber was meint Er denn zu meinem Fritzle? das iſt's eigentlich geweſt, was ich Ihn hab' fragen wollen."

„„Ein Fieberle kriegt er, und das ein tüchtig's,"" entgegnete der Meiſter. „„Wenn eine Krankheit in ſo

einen Kerl kommt, da ist's nicht, wie wenn sie in einen Schneider geräth. Hernachen ist's eine Lust, wie sie drin herum handtiert. Nur nicht ängstlich, Frau Holderin. Morgen komm' ich wieder, und den wollen wir schon kriegen!""

Die Alte mußte ihm hinaushelfen. Sie sah ihm besorgt nach. Er bemerkte das. Zwanzig Schritte von der Stadelthür kam ihm sein Beruhigungseifer noch einmal. Er wandte sich mühsam und versicherte: „Keinen Tropfen, Frau Holderin, keinen Tropfen!" —

Des Mondes Prophezeihung erfüllte sich. Die Heiterethei war noch nicht eingeschlafen, als es schon zu rieseln begann. Wie sie erwachte, hörte sie die fallenden Tropfen im Strohdach rauschen und auf den Blättern des Hollunders zerplatzen. Und noch ehe die Stunde schlug, wo sie gewöhnlich auf den Tagelohn ging, goß es wie mit Kannen.

Ein kleines Mädchen kam, ihr für heut die bestellte Arbeit abzusagen.

„Morgen wird's schon ander's Wetter sein," meinte die Heiterethei.

Das Mädchen sagte im Weggehen: „Das Annedorle braucht nicht eher zu kommen, bis die Mutter mich wieder nach ihr schickt."

Die Heiterethei ſah ihr einen Augenblick befremdet nach. Dann ſagte ſie: „Schad't nir. Iſt's nicht da, ſo iſt's wo anders. Arbeit gibt's genung."

Die Annemarie that dieſen Morgen ganz einſilbig, als ſie herabkam, die Heiterethei in der Wartung des Kindes abzulöſen.

Eben ließ die Valtineſſin die Stühle und Taſſen abholen, welche die Frauen bei ihrem gezwungen ſchleunigen Abzuge nicht hatten mitnehmen können. Das zu ſehen, that der guten Alten in der tiefſten Seele leid. Jedem einzelnen Stücke blickte ſie einen wehmüthigen Abſchied nach. Die vornehmen Beſuche und deren Sorgen und Bemühungen um die Heiterethei hatten dieſer in ihren Augen eine Art Wichtigkeit gegeben, einen Glanz, von dem ein Theil verklärend auf ſie ſelber fiel. Sie hatte die Empfindung eines alten angeerbten Dieners, der in dem Anſehen ſeiner heruntergekommenen Herrſchaft ſein eigenes ſcheiden ſieht. Sie hatte die Heiterethei lieb und meinte ſich darum im Rechte, in dem Bruch der Heiterethei mit den großen Weibern noch eine beſondere Liebloſigkeit gegen ſie ſelber zu ſehen. Es hatte ſie ſchon bekümmert, daß die Heiterethei nicht einmal den einzigen Reiger ihr zu Liebe gethan. Und wenn ſie auch den großen Weibern nicht unbedingt Recht gab, ſo begriff ſie doch in ihrem Reſpect vor ihnen nicht, wie ein Armes gegen ſie könnte

Recht haben wollen. Daß die Heiterethei dies gewollt, kam ihr ordentlich wie ein Majestätsverbrechen vor.

Da die Heiterethei zu Hause blieb, war sie überflüssig und tappte kopfschüttelnd langsam wieder in ihr Stübchen hinauf.

Das Mädchen hatte sich mit einer Näherei an das vordere Fenster gesetzt — das hintere behielt sich der Hollunderbusch ganz allein zum Hereinsehen vor — und bemerkte in Gedanken vertieft den Abgang der Alten nicht.

Nie hatte ein Tag dem anderen so unähnlich gesehen, als seit die Heiterethei zum letzten Mal nach dem Zainhammer gefahren war. Der heutige hatte wieder sein ganz eigenes Gesicht. Es war, als wäre das Stübchen seit seiner Erbauung zum ersten Male leer, seine Wände rückten immer weiter aus einander. Der Hollunderbusch sah wie glatzköpfig aus; so sehr war man daran gewohnt, ihn den ganzen Tag aus einer tausendlockigen Perücke herausblicken zu sehen. Das Kind, das um die Heiterethei spielte, hielt unbewußt noch den kleinen Raum ein, der allein ihm wochenlang zur Benutzung geblieben, und wich noch immer all den Knieen aus, die nicht mehr vorhanden waren. Um die Stelle, wo die Valtinessin gesessen, bewegte es sich noch nicht anders als in einem weiten Kreisabschnitte. Vermied doch die Heiterethei selber, im Vorbeigehen mit der seit-

wärts ſchwebenden Haube der Valtineſſin zuſammen zu ſtoßen.

Außerdem vergaß ſie Alles über den Gedanken an den Fritz. Die Befürchtungen und Geſpräche der früheren, die Angſt und das Mitleid der letzten Tage hatten ſie ſo ſehr gewöhnt, an ihn zu denken, daß ſie es nicht mehr wußte, wenn ſie es that.

Eine eigene Wirkung hatte dieſes Denken an den Fritz. Das Bewußtſein ihrer Verſchuldung, ihr Sinnen, wie ſie das, was nicht mehr ungethan zu machen war, wenigſtens zum Theil ausgleichen könnte, weckte vertiefend die innere Welt, die bis jetzt in dem handfertigen Mädchen unter der fortwährenden Richtung ihrer Kräfte auf ermüdende Körperarbeit und die äußeren Dinge des Lebens geſchlummert hatte. Das zeigte ſich bald auch in ihrem äußeren Anſehen. Ihr Blick wurde tiefer. Dem Kenner wären die Anfänge eines neuen Daſeins in ihr lesbar geweſen. Es hätte ihn an jene topographiſchen Pläne erinnert, wo neben und über dem gegenwärtig Vorhandenen mit ſchwächeren Linien die beabſichtigten Umgeſtaltungen eingezeichnet ſind.

Und Zeit hatte ſie und ſollte immer noch mehr Zeit haben für die ruhige Entwicklung dieſes neuen Daſeins.

Während der Nacht hatte der Regen eine Pauſe gemacht; noch vor der Sonne des nächſten Tages begann er wieder ſeine eintönige Muſik. Den ganzen dritten Tag zitterten die Blätter des Holunders unter

den zerplatzenden Tropfen. Am vierten gerieth der Regen in Zorn, daß die Ringe, die er unermüdlich Grau in Grau auf die wachsenden Pfützen zeichnete, immer wieder zerflossen; er nahm seinen schärfsten Stift und schien nicht eher ruhen zu wollen, als bis es ihm gelänge, sie unzerstörbar einzugraben. Das Wachen selber konnte die Augen nicht offen erhalten, die Fröhlichkeit selber wurde schwermüthig bei dem eintönigen Liede, das er sich dabei sang.

Stunde um Stunde verging, Tag um Tag, Woche um Woche; was allein blieb im ewigen Wechsel, das war der Regen. Aber wer keine Uhr besaß, für den gab es bald nicht mehr Nacht und Tag. Himmel und Erde unterschieden sich nur noch durch das Oben und Unten.

Erst sah man jede Stunde nach dem Wetterglase, dann jeden Tag, zuletzt gar nicht mehr. Es war, als könnte es nun nicht mehr anders werden. Erst sehnte man sich, wieder Grün und Blau zu sehen, zuletzt hatte man vergessen, daß es noch andere Farben gab, als Grau; man sah die Zeit kommen, wo Rechen und Haue zu fabelhaften Alterthümern wurden, über deren einstige Bestimmung man sich den Kopf zerbrach, wo man nicht mehr an das Kartoffelhaken glaubte und das Heu-Einärnten für ein schönes Märchen alter Tage galt. Die besonnensten Leute mußten confus werden, wie sie sich in der neuen Welt einrichten sollten, wo das Wasser

an die Stelle der Luft zu treten ſchien. Denn die alte, in der man bisher gelebt, war abgethan.

Wenn man nur auch hätte vergeſſen können, daß man einen Magen beſaß! Von der Herzgrube aus eroberte ſich das Ehemals wiederum die Welt. Der Hunger war das erſte Glied der Kette von Schlüſſen, durch welche die Gegenwart von Neuem an die Vergangenheit feſtgemacht wurde.

Wenn nun ein ſolches Wetter zur Zeit der Heuernte ſelbſt den großen Leuten Sorge machte, wie mußte es einem alleinſtehenden Mädchen das Herz bedrängen, das heute brauchte, was es geſtern verdient! Und doch war die Heiterethei ſonſt auch bei ſolchem Wetter nie zu feiern gezwungen geweſen. Als Tag um Tag verging und Niemand ihrer begehrte, weder zum Waſchen, noch zum Scheuern, noch zu ſonſtiger Haus- und Stubenarbeit, da lag es ihr nahe genug, einzuſehen, was ſie, wie die Valtineſſin geſagt, angerichtet hatte. Aber ſie wollte es lieber den Umſtänden in die Schuhe ſchieben, als ſich ſelbſt. Freilich! wer ſoll jetzt waſchen, wo keine Ausſicht auf Trockenwerden? wer ſcheuern laſſen, wo jeder Eintretende den halben Luckenbacher Flur an den Schuhen mit in die Stuben ſchleppt? Und ihre Unzulänglichkeit als Nähterin geſtand ſie ſich ſelber willig ein. Denn ſie ſah das Gegentheil für keinen großen Vorzug an. Nähen galt ihr für keine Arbeit. Eine Nähterin ſtand bei ihr nicht in viel größerer Ach-

tung als ein Schreiber. Es ging ihr wie den meiſten Leuten ihres Standes. Wenn dieſe ſelber einmal einen Brief oder ſonſt etwas zu ſchreiben haben, däucht ſie das ſo ſchwer und peinlich, daß ſie für jeden Buchſtaben gern ein Scheit Holz ſägten oder hackten; an einem Anderen kommt es ihnen dennoch wie nichts, wie eine Art bevorwandeten Müßigganges vor. Und ſie halten es für unnöthig, obgleich es ihnen nöthig genug vorkam, ſich darum Stunden lang zu quälen.

„Und an ſolcher Faulenzerei," fuhr die Heiterethei dann in Gedanken fort, „hab' ich ſelber keinen Spaß. Aber laßt nur wieder ſchön Wetter werden!"

Sie weiß ja, daß ſie in Luckenbach mit zu dem guten Wetter gehört. Sie iſt ſo weſentlich und unentbehrlich zur Heuärnte, als Sonne und trocknender Wind.

Freilich! bis dahin iſt verzehrt, was ſie für ein mögliches Krankenlager bisher ſich abgedarbt hat; nicht für ſich — daß ſie krank werden könnte, iſt ein Gedanke, der Niemandem einfallen wird, am wenigſten der Heiterethei ſelbſt — aber für das Liesle, das Kind.

Die Annemarie iſt dafür auf einmal deſto geſuchter. Bald wird ſie zu der Valtineſſin gerufen, bald zur Weberin, bald zu einer andern großen Frau. Sie kommt wenig mehr nach Haus. Sie ſpricht jeden Tag vornehmer, ſie fängt ſchon an, die Haube zu balanciren wie die Valtineſſin, aber natürlich im richtig bemeſſenen Grade ihrer Unterordnung. Ihr Hauben-

werfen verhält ſich zu dem der Valtineſſin wie ein Schweineſchwänzchen zu einem Löwenſchweif. Und geht ſie breiter, denn ſonſt, ſo iſt ihre Grazie gegen die maſſive, ſteinerne der Valtineſſin nur eine aus Holz und Lehm, und ſie ſelber nur ein beſcheidenes bretternes Hintergebäude.

Nur ſelten kann ſie die Zeit erübrigen, im Vorbeigehen unten hereinzuſehen, und dann läßt ſie gutmüthig, ſo viel in der Eile möglich iſt, von ihrem neuen Glanze auf die verdunkelte Geſtalt der Heiterethei fallen. Ihr etwas anzubieten, hat ſie nicht den Muth, wenn auch die Luſt. Denn ſie kennt die Heiterethei. Und die gibt ſich auch nicht das Anſehen, als ob ſie etwas bedürfe. Ja, ſie treibt noch Poſſen mit der Annemarie. Sie ſpielt die Perſon der Valtineſſin und der Weberin gegen ſie, und weiß das mit ſolcher Geſchicklichkeit der Nachahmung zu thun, daß die Annemarie zuweilen ihr ſüßſaures Lachen vergißt und, in unwillkürlicher Täuſchung befangen, ſich verneigt und ihr antwortet, als wäre die Heiterethei wirklich jene große Frau ſelber.

Eines Regentages kam die Annemarie zur Zeit der Dämmerung, das heißt, wo es noch dämmeriger war, als den ganzen übrigen Tag, zu der Heiterethei in das Stübchen herein. Aus allerlei Vorbereitungen erſah die Heiterethei, die Annemarie hatte etwas auf dem Herzen, das nicht über die Zunge wollte.

„Ich bin keine von euren großen Weibern," ſagte

ſie, „daß ihr erſt vom Wetter müßt anfangen, wenn ihr mir was wollt ſagen. Da iſt nur Eins zu machen, entweder ihr red't, oder ihr red't nicht. Und ſo iſt's, und nu iſt's fertig. Ihr wollt' vielleicht damit warten, bis ich die Lampen hab' angezünd't."

„„Vor meinetwegen brennt die Lampen ja nicht an, Bäs Dorle,"" entgegnete die Annemarie, die noch immer das Trumm ſuchte zu ihrem Vorbringen.

„Nu, doch wegen dem Liesle da, damit ſich die nicht ſtößt."

„„Das Liesle ſitzt ja ſo ruhig, und das Oel, das wird ſchrecklich theuer bei der Witterung.""

„So will ich's noch laſſen geh'n, aber nu hätt' ich gedacht..."

„„Ja,"" ſagte die Annemarie. Sie dachte, einmal muß es ſein und gab ſich ſelber einen Stoß, daß ſie gleich mitten in die Sache hineinfuhr.

„„Weil ihr das Kind mit auf die Arbeit wollt nehmen,"" ſagte ſie, „„und es iſt groß genug dazu; ſonſt übrigens außerdem blieb' ich lieber bei euch wohnen, als wo anders.""

„Ihr wollt fort aus meinem Häusle?" fragte die Heiterethei.

„„Ja,"" ſagte die Annemarie, „„und der Hollunderbuſch droben, wenn der blüht, das kann ich auf meiner Bruſt nicht mehr ertragen.""

„Der hat abgeblüht," entgegnete die Heiterethei ruhig. „Und wenn er's einmal hat gethan, so thut er's das ganz' Jahr nicht zum zweiten Mal."

„„Und der Bach,"" fuhr verlegen die Annemarie fort.

„Ja, der Bach," half die Heiterethei der Alten, weil sie sah, diese wurde nicht allein mit dem neuen Vorwande fertig. „Der Bach, der ist halt schrecklich naß. Habt ihr heint schon an's Ausziehn gedacht, wie ihr Mittag seid dagewest?"

Die Alte bejahte und gerieth schon vorläufig in Verlegenheit, wozu die Heiterethei ihre Antwort benutzen konnte.

„Ja, nu weiß ich," sagte diese, „warum das O so theuer ist, und warum ihr gerad jetzt kommt, wo's finster ist. Ihr habt gedacht, ich seh's euch sonst an, daß ihr Vorwänd' macht. Wär't ihr zu Nacht gekommen, wo ich hätt' geschlafen, da wär's noch besser gewest: da hätt' ich's auch nicht gehört. Und nu will ich's euch auch nicht zu Leid thun und die Lampen anbrennen, eh' ihr wieder fort seid. Ich bin freilich nicht so höflich wie ihr. Damit's nicht zu grob herauskommt, wenn ihr Einmal die Wahrheit red't, wollt ihr mir lieber zwei Lügen weis machen. Bei euern großen Weibern ist das vielleicht das Recht', zumal, wenn ihr noch einen schönen Reiger dazu macht. Aber ich mein', wenn mir einer Lügen weis will machen, so ist das die größt' Grobheit, wo er mir kann anthun. Ihr seid euer

eigener Herr und könnt in der Valtineſſin ihre Brillenſcheiden ziehen, wenn ihr wollt. Ich hab' euch nix zu ſagen und mithin auch nix übel zu nehmen. Was das Liesle da angeht, ſo muß die Sach' geh'n, wie ſie kann. Mir kann's einerlei ſein und iſt's auch, und nu iſt's fertig."

Bei der Annemarie war's aber noch nicht fertig. Sie hätte gar zu gern gehört, die Heiterethei könne es nicht ermaiven ohne ſie. Nicht als hätte ſie gewünſcht, die Heiterethei vermöge das wirklich nicht. Dazu hatte die Annemarie das Mädchen, ſo ſehr ſie ihr ſchon entfremdet war, im Grunde ihres Herzens doch noch zu lieb. Sie ging ja bloß aus Furcht, die großen Weiber könnten's für eine Sünde halten, wenn ſie bei der Heiterethei wohnen bliebe. Aber ein Haus zu verlaſſen, darin man ſo lange gewohnt, ohne die Bekräftigung und Anerkennung, daß man auch etwas darin geweſen, daß man ihm fehlen werde, das iſt ſo leicht nicht. Sie wickelte ein großes, großes Papier auseinander, worin eine kleine Zuckerbretzel auch faſt gar nichts geweſen, und gab dieſe dem Liesle. Es war wohl nicht die entfernte Aehnlichkeit ihres Schickſals mit dem dieſer Bretzel, was ſie dabei ſo mit Wehmuth erfüllte.

„„Wenn ihr doch das nicht hättet gemacht, das mit den großen Weibern, Annedorle!"" begann ſie mit zitternder Stimme, in der Thür ſich noch zurückwendend. „„Und wenn ihr mir nur weng'ſtens den Reiger zu Lieb hättet gethan vor meinem End', aber ſo..."

Den Anſtrengungen ihrer Hand gelang's nicht, die vom Schluchzen unterbrochene Rede zeigend und winkend zu ergänzen, wohl hauptſächlich deßhalb, weil man die Hand vor der völlig eingetretenen Nacht bereits nicht mehr ſehen konnte.

Der Klang der in das Schloß fallenden Thür zeigte an, daß ſie gegangen war.

Draußen ſtand ſie noch eine Weile, mit den Augen in den Regen regnend. Die wunderliche Alte vermiſte ein Zeichen der Anhänglichkeit, indem ſie ſelber keine bewies.

Aber die Heiterethei hatte ſich eben ſo ſeltſam widerſprochen, da ſie gegen die Unwahrheit der Annemarie geeifert. Sie dachte nicht daran, daß ſie ſelber in demſelben Augenblick unwahr wurde. Denn einerlei war's ihr gewiß nicht, daß die Annemarie fort wollte.

Nicht deßhalb, weil ſie daraus, daß ſelbſt die treue Alte ſie verließ, erkannt hätte, wie ſchlimm man in dem ganzen Städtchen von ihr denken mußte.

Dieſe hatte über ein Menſchenalter lang da gewohnt. Sie hatte lange vorher ſchon da gewohnt, ehe die Mutter der Heiterethei hereingeheirathet hatte. Eins nach dem Andern neben der Heiterethei hatte das Häuschen verlaſſen. Vater und Mutter und ihre eigenen jüngeren Geſchwiſter hatte ſie hinaustragen ſehen; die ältere Schweſter hatte ſie ſelbſt hinaustreiben müſſen. Nun, da auch die Annemarie ging, ward's erſt leer,

trug man ihr die Mutter noch einmal hinaus. Damals hatte es auch schon so lange geregnet und regnete noch. Und der alte Hollunder rauschte jetzt wieder eben so eigen wie damals, als seine Zweige den Sarg nicht hinauslassen wollten. Wie wenn die Leute in der Kirche nach dem Gebet aufathmend sich leise setzen.

Das alles war ihr beim Abschied der Alten gekommen, und sie hätt' es der Annemarie gesagt. Diese wär' entweder geblieben oder beruhigter gegangen. Aber die Heiterethei fürchtete, ihre Stimme werde brechen, wenn sie rede. Und ehe sie die Wahrheit ihrer Empfindung durch „jammeriges Wesen" selber verdächtigte, blieb sie lieber schweigend an ihrem Fenster sitzen.

Verfolgte nun das Schicksal die Heiterethei, so nahm es sich eben so sichtbarlich der Annemarie an. Den Entschluß, das Häuschen der Heiterethei zu verlassen, schien es selber ihr eingegeben zu haben. Denn eben zur rechten Zeit hatte sie ihre wenigen Habseligkeiten in ihre neue Wohnung hinübergeschafft.

Das baufällige Strohdach des Häuschens an den Weiden bot diesem gegen den endlos herabfallenden Regen immer ungenügenderen Schutz. Selber bis in sein Innerstes von dessen Wassern durchdrungen, aufgequollen wie ein vollgesogener Badeschwamm, vermehrte es durch sein Gewicht nur die Unannehmlichkeiten, mit denen Regen und Wind das arme Häus-

chen heimſuchte. Die alten Lücken der Lehmwand nahmen den Feind mit offenen Armen auf, der ſie aus Erkenntlichkeit dafür nach Vermögen vergrößerte. Das Beiſpiel der belohnten Verräther mehrte ihre Zahl. Was die Heiterethei hineinklebte, nahm der Regen in derſelben Stunde wieder hinweg. Von den Nachbarn kam keiner, wie ſonſt wohl geſchehen. Und ging einer vorüber, ſo geſchah es nur, eine offene Schadenfreude zu befriedigen. Der Holunder konnte nichts, als rathlos ſeine Zweige zuſammenſchlagen; ſie wurden ihm immer ſchwerer. Von Zeit zu Zeit pochte er an die Wände, wie um zu ſehen, wie feſt ſie noch ſeien, und nach jedem Pochen ſchüttelte er ängſtlicher das Haupt und griff immer zitternder in den Regen hinein, ihn zu beſchwören, er ſolle nun endlich nachlaſſen. Der hatte keine Antwort für ihn, als ſein ewiges plätſcherndes Hohngelächter. Der Fels dicht an der linken Flanke des Häuschens aber war des Häuschens allerſchlimmſter Nachbar. Er goß Oel ins Feuer oder vielmehr Waſſer ins Waſſer. Er ſammelte all den Regen, der auf ſeine Scheitel fiel, und hinderte nicht, daß die geſammelten Waſſer ſich ein Bette nach dem Häuschen hin ſchufen und von ſeiner Kante darauf herabſtürzten, als hielten ſie das Häuschen für ein Mühlrad, das ſie in Bewegung ſetzen müßten.

Jetzt ſank die linke Seitenwand des Häuschens unter ihrem Gewichte. Das Dach wäre nachgeſunken,

hätte nicht der Fels mit zu spätem Erbarmen jene ersetzt und das wankende mit der eigenen Schulter gestützt. Und nun begann auch der größte Theil der Vorderwand zu weichen. Sie bog sich matt vornüber, als wolle sie um die Ecke nach Hülfe sehen. Als keine kam und immer und immer noch keine kam, da sank ihr, ein Bild stiller Ergebung, das Haupt auf die Kniee; dann brachen auch diese ein, und der Tod lös'te zu früh, wenn auch mit sanfter Hand, einen so innigen Bund, als Holz und Lehm nur je geschlossen.

Nun glich das Häuschen einer Wasserkunst. Ueber die Furchen des Strohdaches ergossen sich die Wasser vom Felsen herab in hüpfenden Cascaden. Unzählige Oeffnungen schluckten sie gierig ein, eben so viel andere spieen sie in schönen Bogen wieder von sich. Dabei grünte das verwitterte Stroh im größten Elend so lustig wie eine Wiese, und der alte Holunder stand daneben abgespannt und schlaff, wie ein durchnäßter Regenschirm in einer Ecke, und schlug die Zweige über seinem Kopfe zusammen aus Entsetzen vor solchem Frevel.

Die Valtineſſin that, als der Bader die Nachricht von dem Schicksal des Häuschens in den Gringel brachte, etwas Aehnliches. Sie schlug mit beiden Händen auf die Kniee.

„Da sieht man doch, daß man richtig hat gewei-

ſagt," meinte ſie. „Es hat wohl öfter ſchon geregnet, aber der Regen da, das iſt ein ſichtbarlich Strafgericht vom Himmel. Und das ganz' Luckenbach muß mit darunter leiden. Wer den Gründonnerstag Sechszig iſt geweſt, der weiß, was er red't. Hier ſitz' ich und ſag': Ein Regen ſoll das ſein? Eine Sündflut iſt's."

„„Ja,"" ſagte der Meiſter Schnödler mit unſicherer Zunge, „„die Heiterethei, das iſt ſo ein Kerl, wie die Töchter der Rieſen ſind geweſt. Aber ich will euch ſchon kriegen!""

„Und der Herr hat wieder einen unſchuldigen Noah gerett't, wie ſelb'mal," fuhr die Valtineſſin fort. „Die Annemarie da, das iſt der ander' Noah."

Die Annemarie, die an der Thür Leuchter putzte, that einen Reiger. Sie lächelte, aber innerlich ſeufzte ihr Herz über das Schickſal des Häuschens.

„Ja, es iſt curios," ſagte der Morzenſchmied mit einem kleinen Anfall von Schluchzen. „Es ſcheint, das ganz' alte Teſtament geht noch einmal für in unſer'm Luckenbach. Erſt iſt die Austreibung aus dem Paradies geweſt; jetzund iſt die Sündflut; nu muß der babyloniſch' Thurm noch kommen und der Auszug der Kinder Iſrael aus Aegyptenland."

„„Der iſt geweſt, der Auszug,"" ſprach die Valtineſſin. „„Aber nu iſt er erſt fertig. Der Pharao, der ſein Herz hat verſtockt gehabt, nu liegt er im rothen

Meer. Ich hab' manchmal beinah' gemeint, man hätt' ihr zu viel gethan, aber nu hat der Himmel selber gered't.""

„Zuviel gethan?" beruhigte der Meister Schnödler nachträglich. „So ein Kerl wie die Frau Valtinessin, die kann schon eine Sünd' mehr thun. Wozu wär' denn einer reich auf der Welt? Das ist noch immer nicht den Hals gebrochen. Nur nicht ängstlich, Frau Valtinessin. So Eine kann gar nicht zu viel thun."

„„Ja,"" meinte der Schmied, „„das Zuvielthun ist andern Leuten ihre Sach'.""

Der Meister Schnödler sah den Morgenschmied an; er konnte nicht einig werden, ob der ihn meine. Aus Vorsicht für jeden Fall sagte er dann: „Keinen Tropfen, Meister Langgut. Der Tropfen, den ich heut' getrunken hab'. . . ."

Er wollte sich eben eines hohen Schwurs vermessen, aber die Valtinessin unterlief seine Zunge, indem sie feierlich warnend die Haube schwang. „Meister Schnödler! Aber was ist denn da in Seinem Glas gewest?"

„„Das ist Bier gewest, Frau Valtinessin. Wenn ich sag': Einen Tropfen, hernachen mein' ich einen Bittern.""

Die Valtinessin sagte: „Ja, wenn Er's so meint'!"

Der Schmied und die Uebrigen gingen. Der Meister Schnödler rannte die Valtinessin an. In sei-

nem weißlichen Rocke ſchien er mit ihr Nachtfalter und Pfingſtroſe ſpielen zu wollen. Es ergab ſich aber, er hatte beabſichtigt, der Valtineſſin etwas ins Ohr zu flüſtern.

„Von wegen," ſagte er und zeigte auf die Ev', die eben hereintrat.

„Ev'!" rief die Valtineſſin.

„Nu, wie iſt's denn mit dem?" fragte die Ev' leichthin, als ſie herangekommen war.

„Ja, ſo ein Kerl," lachte der Meiſter Schnödler. „Das iſt eine Luſt, wenn ſo ein Kerl das Fieber hat! Die Frau Valtineſſin, wollt' ich, krägt's einmal. Die ſollt's herumreißen. Das iſt noch lang' nicht den Hals gebrochen. Nur nicht ängſtlich, Frau Valtineſſin. Wir wollen ſie ſchon kriegen. Ja, wenn's ihn hat, da red't er von nir als der Heiterethei. Ich kann ſie nicht los werden, ſchreit er. Da ſteckt ſie feſt. Jetzt iſt ſie da, jetzt da. Und deutet bald auf ſeinen Bruſtkaſten, bald an ſeinen Schädel. Ein verwünſchter Kerl, aber wir wollen ihn ſchon kriegen. Und wenn er einmal zu ſich kommt, dann fragt er: Fräle, habt ihr's richtig gemacht mit der Valtineſſin? So iſt er auf die Jungfer Ev' verſeſſen."

Die Gringelwirths-Ev' ſchien anderer Meinung. Aber: „Wenn ich ihn nur erſt hab'," ſagte ſie zu ſich. „Ich will ſie ihm ſchon heraus bringen."

Der Meiſter Schnödler war innerlich der Meinung

der Ev', wenn er es auch aus Galanterie oder sonst einem anderen Grunde nicht wollte merken lassen.

Der Valtinessin allein fiel es nicht ein, der Fritz könne eine Neigung zum König Pharao haben, oder es schien ihr nicht der Mühe werth, sich so etwas einfallen zu lassen.

„Und das Fräle?" fragte die Ev', und ein liebevoller Zug um den Mund sagte, sie brauche eigentlich gar nicht zu fragen.

„Sie will's absolut nicht, daß ich's in Ordnung bring'. Das ist ein Kerl! Aber ich will ihn schon kriegen. Wenn's eine Mäd zu dingen gält', meint sie, das könnt' ich verrichten. Aber zu einem Kerl, wie die Frau Valtinessin, da müßt' sie selber kommen. Und das geschäh', so wie sie's nicht mehr in den Beinen hätt', daß sie den Schloßberg könnt' steigen. Und weiter sagen soll ich nix. Der Fritz wär' ein Wunderlicher. Wenn die Leut' sagten: Er freit den Kerl — die Gringelwirths-Ev', da könnt' er aus Trotz die Heiterethei noch nehmen."

„„Hm!"" dachte die Gringelwirths-Ev'. Das Mordmädle errieth richtig, daß das Holders-Fräle sie nicht haben wollte. Sie dachte: „Wenn's nur erst fertig ist, der will ich's schon eintränken."

„Ich meint', er wär' selber alt genung," sagte sie, „und könnt' schicken, wen er wollt'. Die Alte kann mich nicht erriechen. Meinetwegen. Sie kann ihn zu-

ſammenthun mit dem rohen Ding da unten und kann ſie noch in Baumwollen einwickeln bis über ihr unverſchämtes Geſicht. Wenn's einer machen thät', einen großen Kuppelpelz kräg' er nicht von mir."

Der Meiſter Schnödler verſtand wohl, daß das hieß: „der kräg' einen großen Kuppelpelz von mir."

Er ſchmachtete ſie an und ſagte: „Ein Schieferdecker, der den Hals gebrochen hat, das iſt noch ein ganz anderer Kerl als das Holders-Fräle."

Aber die Valtineſſin ſchwang ihre Haube, ſo daß dieſe auf ihrem Wege einen Strich durch die Rechnung der Tochter zu machen ſchien.

„Das Holders-Fräle hat Recht. So Einen ſchickt man nicht zu der Gringelwirths-Valtineſſin", ſagte ſie, „in ſolcher Sach'. Das Holders-Fräle weiß, wie man eine große Frau zu reſpectiren hat. Und es wird ihr ſchon aus den Beinen herauskommen, daß ſie den Schloßberg kann erſteigen. Hier ſitz' ich und ſag': Der Gringel wirft ſein Mordmädle Niemand an den Kopf."

Das Mordmädle griff nach einer Flaſche, darauf geſchrieben ſtand: „Spaniſch Bitter," und ſchenkte dem Meiſter Schnödler unverlangt zweimal nach einander davon in ein Glas. Sie verweigerte die Bezahlung hinter dem Rücken ihrer Mutter und ſagte: „Der Meiſter Schnödler braucht ſich mit der Sach' nicht

weiter unnütz zu beschweren. Wie meine Mutter meint, so mein' ich auch."

Der Meister Schnödler verstand; er nickte der Ev' mit lachendem Gesicht zu und gab, nach der Valtinessin hindeutend, zu verstehen: „Ein verwünschter Kerl, die Frau Valtinessin! Aber wir wollen sie schon kriegen."

Der Meister ging, und die Valtinessin wandte sich zu der Annemarie, die eben den blauen Mantel umnahm und auch gehen wollte.

„Ja," sagte sie, „Annemarie, wär' der gerecht' Zorn der großen Weiber nicht gewest ganz Luckenbach hätt' mit dem König Pharao müssen ersaufen. Und wären wir noch anders aufgetreten, so wär' vielleicht der ganz Regen nicht gewest. Was denkt sich die Annemarie dabei?"

„„Ach,"" sagte die Annemarie; „„aber was meint die Frau Valtinessin nur? So würd' ich mir doch das nicht zu Schulden kommen lassen. Und wenn's zehn Mal sich für arme Leut' schicken thät', daß sie was denken thäten dabei, was die Frau Valtinessin sagt. Und die Frau Valtinessin weiß es schon einzurichten, wenn sie was sagt, daß nix dabei zu denken ist. Und wenn's sein könnt'; in der Frau Valtinessin ihrem Beisein mich's zu unterstehn, das wär' mir ja noch immer viel zu niederträchtig. Ja, wer so reich ist, wie die Frau Valtinessin, und ist am Gründonnerstag Sechzig gewest!""

„Die Annemarie ist eine recht vernünftige Person für ihre Umständ',“ genehmigte die Valtinessin dieses Ersterben in Demuth, „drum hat der Herr sie auch so sichtbarlich mit seinem Arm behüt't. Und an dem Exempel da kann Sie's erseh'n, daß der liebe Gott die Welt nicht so in den Tag hinein hat erschaffen, sondern hat sich was dabei gedacht, warum er reiche Leut' und arme Leut' hat erschaffen.“

Die Valtinessin dachte, als sie die Rächerhand des Himmels feierte, nicht daran, daß sie noch vor Kurzem den Unfall des Holders-Fritz eben so bestimmt den Gästen des Gringels als ein solches Strafgericht verkündet hatte.

Dennoch schien sie Recht zu haben. Denn kaum war die Rache des Himmels an dem Häuschen der Heiterethei so weit vollzogen, als wir geschildert haben, und schon machte sich ein Morgenwind auf, dem weitern Regen zu steuern.

„Ja,“ sagte die Valtinessin, als zum erstenmal wieder das blaue Auge des Himmels durch die grauen Regenwimpern sah, „das ist sichtbarlich. Ordentlich gewart't hat der Wind, daß er nicht eher ist losgebrochen, bis das Strafgericht ist vollend't gewest. Und daß er nicht hat müssen warten, bis das Häusle ganz verstört wär' gewest, daraus kann man erseh'n, daß der Himmel den König Pharao nicht hat ganz wollen vertilgen, sondern hat ihn nur wollen demüthigen und

hat ihn durch Demüthigung zum Rechten wollen führen. Und wenn der lieb' Gott so was vor hat, so sollen die Menschen behülflich sein. Und was mich anbetrifft, hier sitz' ich und sag': was ich kann thun, daß der König Pharao wird gebessert, das soll ehrlich und getreulich geschehn."

So triumphirte die Valtineſſin in der Seele des Schickſals und faßte den Entſchluß, ihm zum Beſten der Heiterethei unter die Arme zu greifen.

Die alte Annemarie dagegen in ihrem Taubenſchlag — denn als ſolcher hatte ihre neue Wohnung früher gedient — war zwar ſtolz auf die unmittelbare Gnade des Himmels, aber heimlich mußte ſie doch über das Schickſal des alten Häuschens und die Verſtocktheit und Liebloſigkeit des Königs Pharao weinen.

Sie konnte ſich nicht eingewöhnen, weder in die neue Gunſt, die doch ihr Stolz war, noch in ihren Taubenſchlag, da ſie Beides allein genießen mußte. Im dickſten Regen wandelte ihr alter blauer Mantel, wenn es dämmerte, ſcheuen Schrittes wie ein Geſpenſt um die Stätte früherer Traulichkeit. Es war, als müßte das Häuslein ſeinen Lauerer haben. Seitdem der Fritz dieſe Stelle niedergelegt, verſah die alte Annemarie ihre Obliegenheiten. Dabei marterte ſie ihren alten grauen Kopf, nachträglich noch auszudenken, wie Alles hätte ſo ganz anders werden müſſen, hätte die Heiterethei ihr nur gefolgt. Und wunderbarer Weiſe

that ſie das in den vornehmſten und verbindlichſten Redewendungen, die ſie der Valtineſſin und der Weberin abgelauſcht. So hatte ja ſie immer die Reiger gemacht, die eigentlich die Heiterethei hätte machen müſſen, und jetzt war es, als könne ſie noch rückwirkend Alles gut machen, wenn ſie die Artigkeit, durch deren Mangel die Heiterethei ihr Unglück verſchuldet, nachträglich für ſie erſetzte. Und ſo oft ſie in ihrer Erinnerung auf den Grund des Papiers hinabtauchte, in welchem die Abſchiedsbretzel untergegangen war, ſchluchzte ſie wiederum mit ſchmerzlichem Vorwurf: „Wenn ſie nur wen'gſtens hätt' geſagt, ich wollt' lieber, ihr bliebt! Aber die —! Nicht einmal den einzigen Reiger hat ſie mir noch zu Lieb gethan vor meinem End'."

Der Morgenwind aber, wie anders wurde er heut vom ganzen Städtchen begrüßt, als wenn er in der Zeit der Kornblüthe zu Beſuch kam! So angenehm hätte nicht die Milde des ſüßeſten Weſtlüftchens geſchienen, als das rauhe Weſen des alten trockenen Geſellen.

Denn rauh und ſtreng mußte er ſein, um all das heruntergekommene Wolkengeſindel, das wochenlang mit ſtrotzenden Waſſerbäuchen von Abend hergekommen war, wieder dahin zurück zu jagen. Unter ſeinem zornigen Schnauben raffte es ſich zuſammen aus ſeiner Zerfahrenheit und floh zurück nach ſeiner Heimat, dem

alten Meer. Was davon zurückgeblieben war, als er ſich zum Ruhen legte nach der ſchweren Arbeit, das hing hoch wie ſchneeweiße Baumwollenrocken am blauen Himmel. Da ſpann es die Sonne ab in langen zarten Fäden mit roſtger Hand.

Wie war das nun ein ander Leben, als aus dem zerborſtenen Leibe des Grau all die Farben wieder erſtanden, die es verſchlungen hatte! Wie Scharlachſpinnchen auf grünem Papiere rannten auf den grünen Wieſen die rothen Unterröcke durch einander, dazwiſchen dunkle Jacken und Beinkleider wie ſchwarze Käferchen oder wie lebendig gewordene Dintenklexe. Wie vorher der Regen vom Himmel zur Erde gefallen, ſo in tauſend Strömen ſtieg jetzt der Heuduft von der Erde zum Himmel hinauf. Anſtatt des grauen Regengeplätſchers erklangen unermüdlich die bunteſten Vogelſtimmen. So verlaſſen hatten noch nie der Webſtuhl und die Brücke geſtanden in der dumpfigen Stube, die Scheere gehangen und die Säge am alten langweiligen Nagel. Wer Senſe oder Rechen zu führen wußte, konnte ſchwitzen ohne Hollunderthee. Kein Paar geſunder Arme blieb in dem Städtchen zurück.

Und doch eins, und vielleicht das geſundeſte, regte ſich nicht in der freien Luft, wo es hingehörte. Freilich war das Häuschen, in welchem es ſtack, Dank den Anſtrengungen des Regens, luftig genug geworden, luftig bis faſt zur Durchſichtigkeit.

Die Heiterethei hätte ſich beim Ein- und Ausgehen das Thüröffnen erſparen können. Es war faſt komiſch, daß ſie nicht neben der Thür durch die Wand ging. Die hätte ſie nicht erſt zu öffnen gebraucht. Ja, ſie ſchloß die Thür ſorgfältiger als je, wennſchon ſie nicht weiter als nach ihrem Gärtchen ging, das, etwa hundert Quadrat-Fuß groß, über dem Schloßweg drüben, ihrem Häuschen gegenüber lag. Und wenn ſie dies jetzt mit noch leichteren Schritten und aufgerichteteren Hauptes that und dabei ein luſtiger Liedchen ſang als je zuvor, ſo ſah man wohl, daß es aus Trotz gegen den Spott der Vorübergehenden geſchah.

Wäre ſie neben der Thür durch die Lücke gegangen, ſo hätte ſie dieſe förmlich anerkannt, und den Triumph darüber gönnte ſie den Spöttern nicht.

Selbſt ihr Zurückziehen bei Tage in ihr unverſehrtes Schlafgemach hätte ſie als ein Zugeſtändniß angeſehen, durch welches erſt der Zuſtand ihres Häuschens eine feſte Thatſache geworden wäre. So ſaß ſie den ganzen Tag über, da Niemand ihrer begehrte, allen Vorübergehenden ſichtbar an ihrem Tiſche. Aber ſie ſchien Niemanden zu ſehen: für ſie war keine Lücke in der Wand.

Das war ein rechtes Feſt für alle Spottmäuler des Städtchens. Jeder ſuchte der nothwendigen Arbeit wenigſtens ſo viel Zeit abzuſtehlen, als er brauchte, die Heiterethei ſo daſitzen zu ſehen, und irgend einem Nach-

bar oder Gevatter eine Bemerkung zuzuflüstern, eben noch laut genug, um von der Heiterethei selber verstanden zu werden. Aber nu., wenn sie etwa in der Thür stand oder durch das eine übriggebliebene Fenster sah, nahm sie von dergleichen Notiz. Dann hatte sie, ohne irgend ein Zugeständniß in Rücksicht des delicaten Punktes zu machen, auf jedes Wort der Spötter ein frisches Lachen und eine witzigere Antwort.

Nachts in dem kleinen Kämmerchen war's freilich anders. Zunächst half ihr's noch, daß sie sich erst an das Bewußtsein gewöhnen mußte, nicht mehr jedem Vorübergehenden sichtbar zu sein, und jedes Geräusch rief augenblicklich ihren ganzen Trotz wieder wach. Aber wenn nun so lange draußen Alles still gewesen war und ihr Stolz die unnöthige Wacht endlich aufgegeben hatte, dann erlag die müde Seele dem Drucke der Gegenwart und dem Drohen der Zukunft.

Dann zeigte sich aber auch, wie sehr zu ihrem Glück der Gedanke an den Fritz ein so unzertrennlicher Gefährte ihrer einsamen Stunden geworden war; und wiederum wurde er dies dadurch noch immer mehr.

Als einmal die Heiterethei aus dem kurzen erst spät gekommenen Schlaf erwachte und den Tag im Anbrechen fand und doch den Wiederschein seines ersten Strahles aus ihrem kleinen Spiegel vermißte, da trieb der fast verdorrte Baum ihrer Hoffnung neue Knospen. Schnell sprang sie aus dem Bette, und wirklich! sie sah den

ganzen Himmel umzogen von grauem Gewölk. Dazu flogen die Schwalben haſtiger als ſonſt und ſo niedrig, daß ſie faſt das Waſſer des Baches berührten. „Nu werden ſie doch müſſen kommen,“ lachte ſie in ſich hinein. „Das viele Heu, das noch draußen liegt! Und ſo ein Gewitter vor der Sonn' kommt jederzeit vor Abend wieder. Das weiß alle Welt. Wird nicht lang' dauern, ſo werd' ich geholt, aber hernachen thu' ich gewiß nicht, als wär' mir viel dran gelegen. Und bin ich einmal wieder dabeigeweſt, hernachen iſt mir nicht bang'. Wenn ſie nur einmal wieder geſeh'n haben, was ich ermachen kann!“

So ſchnell war ſie nie fertig geworden mit Anziehen und Waſchen. Sie hatte ihren leichteſten Rock angethan, um recht ausbündig ſchaffen zu können. Und bald pochte es auch, erſt einmal, dann wieder und wieder, aber es war immer Einer und derſelbe, der gepocht: es war kein Bote, der zur Arbeit rief: es war nur der alte Hollunder. Von einem ſo werthgehaltenen Freunde wahrlich ein ſchlechter Spaß! Sie war nahe daran, zu glauben, auch den alten Buſch hätten ihr die Weiber verhetzt. Und je höher die Sonne ſtieg, deſto ruhiger und höher über der Erde flogen die Schwalben. Die Waldberge tranken ſo gierig die Wolken ein, daß bald der blaue Grund ihres Bechers durchſchien. Jetzt war er leer, und ſeine Ränder liefen von jenem

eigenen grauröthlichen Dufte an, den man den Heerrauch nennt, und der dauernde Trockne prophezeit.

Der Heiterethei Gedanken flogen nicht mit den Schwalben in die Höhe, ihr innerer Himmel umzog sich, wie der äußere sich aufklärte, und es fehlte nicht viel, so regneten ihre Augen.

Da näherte sich durch das Gras draußen schleifend ein schwerfälliger, hinkender Schritt. So viel war nun gewiß, der Schritt gehörte keinem jener Boten, die sie am frühen Morgen erwartet hatte. Seinen ganzen lebendigen Inhalt hatte das Städtchen auf die Wiesen hinausgeschüttet. Wer konnte es sein, der jezt daher kam dem Häuschen zu, als ein Dienstbote oder Lehrling, der, etwas Vergessenes nachzuholen, in die Stadt geschickt, sich unterwegs an dem Anblicke des Häuschens eine Schadenfreude machen wollte?

Im Nu war der Stolz der Heiterethei wieder oben; sie saß in straffer Haltung und sang ein lustiges Liedchen.

Jezt hielt der Schritt dicht vor der Lücke in der Vorderwand an. Die Heiterethei that nicht, als hörte sie den schweren Athem des nun Stillstehenden, sie sah nicht nach ihm um. Der Athem klang ihr wie der der Valtinessin; das Blut drängte sich nach den Augenbrauen, aber sie sang noch besser als vorhin.

Draußen erklang nun ein Räuspern, aus dem Verwunderung und Unwille heraus zu hören war.

Endlich sagte zürnend die Stimme der Reicker Wirthin: „Aber Mädle, bist du denn der Verzeihmirsgott? Was ist das für eine Aufführung da?“

Die Heiterethei verdroß in ihrer Gereiztheit der Ton, in welchem die Frau das sagte. „Sie ist eben auch eine von den Großen, oder will's wenigstens sein,“ dachte sie bei sich; „sie soll aber nicht denken, ich kniee vor ihr nieder.“ Dann rief sie laut, als wenn die Totin durch die Lücke nicht das leiseste Wort hätte verstehen können: „Ist Jemand da draußen vor der Thür?“

Diese Komödie verdroß wiederum die Totin, die allerdings für eine große Frau gehalten und danach behandelt sein wollte. „Mit mir stellst du keine Faren an,“ sagte sie. „Du bist nicht der Mann danach.“

Trotzdem ging die Heiterethei erst ans Fenster und öffnete dasselbe auch noch mit großer Umständlichkeit. „Ihr seid's, Frau Totin? Aber warum kommt ihr nicht herein ins Häusle? Ich lass' das Fenster nicht gern auf; das Liesle hat's mit den Zähnen, und da kann's die Luft nicht vertragen. Und wenn das Fenster zu ist, kann man's nicht gut hören, wenn Jemand draußen spricht.“

Die Reicker Wirthin schüttelte mit dem Kopf und dachte: „Sollt's mit der nicht richtig sein hinter der Stirn? Aber danach ist sie doch nie gewest, daß das mit dem Häusle sie so sehr hätt' sollen angreifen.“

Sie wollte durch die Lücke hinein, da ſie aber die Thür aufſchließen hörte, meinte ſie: „Wenn ſie wirklich ſo iſt, ſolchen Leuten muß man den Willen thun, ſonſt können ſie einem was zufügen in ihrer Wuth.“

Jetzt ging die Thür auf, und die Wirthin hinkte unwillkürlich einen Schritt rückwärts, als ſie die Heiterethei ſo nahe vor ſich ſtehen ſah. Ihr fielen in dem Augenblick allerlei Geſchichten von Verrückten ein. Als ſie aber die Heiterethei genauer betrachtet und von verwirrtem Weſen, wenigſtens von den Anzeichen eines nahen Wuthausbruches nichts gefunden, hinkte ſie hinter dem Mädchen in die Stube hinein.

„Guten Tag herein,“ ſagte ſie dann, „wenn man dir nämlich was Gut's zu wünſchen braucht. Deinem Geſicht nach ſollt' man meinen, es wär' nicht nöthig.“

„„Ach,““ entgegnete die Heiterethei luſtig. „„Gut's kann man immer brauchen. Und wenn man gleich Keiner iſt von denen, die nir genug können kriegen. Aber ihr fürcht't euch wohl gar vor mir?““

„Du denkſt, du biſt die Einzig', die ſich vor gar nir fürcht't,“ lachte die Wirthin in ihrer Erleichterung. Denn ſie ſah wohl, die Heiterethei war noch ganz die Alte. Indem ſie ſich in dem Stübchen umſah, ärgerte ſie ſich wiederum, wenn auch in anderer Meinung, darüber, daß die Heiterethei nach ſolchen Erlebniſſen und Thaten noch die Alte ſein konnte. Drum fuhr ſie fort und nicht mehr im Tone des Scherzes: „Aber

nu läßt du mir deine Faxen. Ich bin da, ein ernſthaft Wort mit dir zu reden. Aber ich kann auch wieder fortgeh'n ohne das, das ſag' ich dir."

Die Dotin ſetzte ſich auf die Ofenbank und legte ein Bündel, das ſie mitgebracht, vor ſich auf den Tiſch. Die Heiterethei holte ihren Stuhl vom Fenſter und nahm der Dotin gegenüber Platz.

Die Dotin zog ihre Brille aus dem Buſentuch das gehörte zu den nöthigen Vorbereitungen, wenn ſie Jemandem eine Predigt halten wollte. Dann ſtrich ſie die Schürze glatt, lehnte ſich hintenüber, ſetzte die Brille auf und begann: „Aber, Mädle! Mädle! was machſt du mir da für Ding'! Kennſt den Holders-Fritz vom Steg, weil er dich nicht will frei'n, und wie dir die großen Weiber deine Unart verweiſen, biſt du noch ſo unſinnig und jagſt ſie aus dem Häusle!"

„„Weil er mich nicht will frei'n?" unterbrach ſie die Heiterethei zornig. Die Wirthin nahm die Brille ab, wie jederzeit, ſo lang' ſie nicht ſelber ſprach. Die Heiterethei aber fuhr fort: „Das habt ihr euch weis laſſen machen und hättet doch daran ſollen ſeh'n, was zu euern großen Weibern iſt. Und ſie ſollen erſt an ihr' eig'ne Unart denken, wie ſie mir ſo lang' in den Ohren haben gelegen, der Fritz paßt' mir auf und wollt' mir was thun, bis ich's hab' geglaubt."

„„Das mög' ſein,"" entgegnete die Wirthin, nachdem ſie die Brille wieder aufgeſetzt, „„das mög' ſein,

wie's will. Und daran liegt auch nix, wie die Sach' ist gewest. Das Ding ist so: Du bist ein arm Mädle, und das sind große Weiber. Das ist die Sach', und nicht, wer schuld ist und wer nicht schuld ist. Denn Reden, siehste, das sind nur Wörter, und es kommt nix drauf an, was einer red't, sondern ob einer Geld hat und Sachen oder nicht. Und wenn, siehste, die Weiber den Fritz selber 'nein gerennt hätten, das bleibt sich gleich: aber ein arm Mädle darf einer großen Frau nicht so kommen, wie du gekommen bist. Ich hab' mir's immer gedacht, daß das mit deinem Wesen einmal schlimm wird ablaufen. Armuth und Hochmuth, die führen zusammen eine schlechte Eh', und wird nicht gut, bis sie sich scheiden und die Armuth freit die Modestigkeit. Der Hochmuth hat dir alle Leut' erbittert und hätt' dir das Häusle eingerennt, hätt's auch nicht der Regen gethan. Aber die Modestigkeit, siehste, wenn du die gehabt hätt'st, da wär' die Wand wieder zugewachsen, du hätt'st selber nicht gewußt, wie. Und wer weiß, was nicht noch kann werden, wenn du dich bei Zeit bekehrst! Drum gehst du heint noch herum und bitt'st den großen Weibern dein' Unart ab. Die Baltinessin ist eine herzensgute Frau, wenn sie nicht einer mit Gewalt reizt, wie du's hast gemacht. Hernachen ...““

Auf der Heiterethei Backen hatte schon während der ganzen Rede der Dotin ein weißer Druckflecken den anderen gejagt; jetzt fiel sie jener in das Wort. „Ich

dächt' auch, ihr hättet noch ein Hernachen oder zwei. Das geht nun in einem hin, und wer einmal den Mund voll nimmt, da kommt's auf ein oder zwei Hernachen nicht an. Ich sag' euch nur so viel: In meine Ohren geht nicht das Zehntel, als in euern Mund."

Die Wirthin setzte die Brille wieder auf und sagte ruhig: „Das ist deine Sach'. Mach' du, was du willst; hör' oder hör' nicht. Ich red', weil's meine Schuldigkeit ist, und es soll mir kein Mensch einmal nachsagen, ich hätt' meine Schuldigkeit nicht gethan, und du selber nicht, wenn dich's einmal reut. Da mit dem Liesle, das wär' recht gut und schön, was du an der thust, wenn du kein arm Mädle wär'st, das genung für sich selber zu sorgen hat. Ich weiß, wem's ist, aber das wissen nicht alle Leut', und manchmal will einer nicht wissen, was er weiß. Und du denkst, du meinst's gut mit deiner Schwester, wenn du ihr die Ruthen abnimmst, die sie sich aufgebunden hat? wenn du ihr die Sorg' abnimmst, die sie vernünftig machen kennt', besser als deine Reden, damit sie so leichtsinnig fort kann machen, wie sie angefangen hat?"

Die Heiterethei hatte unwillkürlich das Liesle, das eben vor ihr stand, mit beiden Armen umschlungen. Als die Dorin die Brille abnahm, wie um nicht zu sehen, was die Heiterethei auf ihre Reden sagen könnte, entgegnete diese mit leiserer Stimme als gewöhnlich:

„Ich red' nicht gern davon.“ Und indem sie das Liesle auf ihren Schooß setzte, fuhr sie, mehr zu dieser, als zur Dotin gewandt, fort: Es muß Jeder seine Leut' kennen und muß wissen, ob das Elend sie nicht noch schlimmer kann machen, statt besser; und wenn eine schlimm wird, ist's besser, sie wird's allein, als daß sie noch ein Ander's mit schlimm macht. Gelt, Liesle, wir bitten nix ab, wo uns die Andern sollten abbitten, und aus einander bringt uns auch Keiner, es müßt' denn der Todtengräber sein. Und so ist's, und nu ist's fertig. Ihr habt mir auch noch gar nicht gesagt, Frau Dotin, was der Mann macht, den ich euch hab' mitgebracht vom Gründer Markt. Wär's nur ein lebendiger gewest, der hätt' euch aufgefressen, statt ihr ihn. Und eine rothe Nase hätt' er nunmehr auch von euerm Bier.“

„„Ja,““ sagte die Wirthin, indem sie ihre Brille wiederum im Busentuch unterbrachte. „„lernt einen Bär tanzen, er fällt doch wieder auf seine alle Vier'. Und wenn man denkt, du bist einmal vernünftig, da bist du geschwind mit deinen Faxen wieder dahinter her. So groß und stark du bist, so bist du doch nix, als ein pures Kind. Ich hab' dir gesagt: mach', was du willst: aber denk' nicht, daß du an mir einen Rückhalt haben willst, wenn du mir nicht folgst. Nicht, daß ich's mit den Weibern in der Stadt nicht möcht' verderben um deinetwegen: wiewohl ich nicht wüßt', warum ich das sollt' thun. Aber es soll auch nicht

heißen, die Reicker Wirthin hat sie in ihrem Trotz bestärkt. Und nun will ich auch einmal sagen: und so ist's, und nu ist's fertig. Behüt' dich Gott!""

„Ja, wie ihr's sagt, da klingt's auch nach was!" lachte die Heiterethei. Sie sah die Dotin ungewiß, ob sie durch die Lücke gehen solle oder durch die Thür. Es ist eigen, daß man gern wieder durch den Eingang fortgeht, durch den man herein gekommen ist. Hätte nicht unbewußter Weise auch die Reicker Wirthin diese Nöthigung gefühlt, die Heiterethei wäre mit dem Thüröffnen zu spät gekommen. Die Wirthin wartete darauf und schüttelte doch selber verwundert darüber den Kopf, und schüttelte ihn noch, als die Heiterethei sie nicht mehr sehen konnte.

Der Heiterethei war es nicht so um's Herz gewesen, als sie die Wirthin glauben machte, daß ihr wäre. Sie war vor dem Häuschen stehen geblieben, bis die Alte über die Strecke ihres Weges hinweggehinkt war, die sie durch eine Lücke in den Weiden hindurch sehen konnte. Die Dotin war die Einzige, von der sie noch Theilnahme und Hülfe erwarten durfte gegen die Noth, die mit schnellerem Schritte dem Häuschen zueilte, als die Alte sich davon entfernte. Mehr als einmal meinte sie, sie noch errufen zu müssen. Aber die Alte wäre auf ihrer Rede bestanden, und abbitten konnte sie nicht, wenn sie auch gewollt hätte.

Der Spott der am Abend auf der Heimkehr aus

dem Heuen an ihrem Häuschen Vorbeikommenden hatte sie dann nur noch in ihrem Trotze bestärkt.

Waren das böse Nächte gewesen seither für die Heiterethei, so zeigte sich die heutige um nichts besser.

Die Noth drohte näher, ihre Empfindlichkeit war gereizter als je. Sie war nie erbitterter auf die Menschen gewesen, die so unbillig mit ihr verfuhren, und doch hatte sie nie dringender gefühlt, wie nöthig sie dieselben hatte.

„Meinetwegen?“ sagte sie, kummervoll aufsitzend im Bette, denn nichts verstärkt das Gefühl innerer Bedrängniß empfindlicher, als die äußere Hülflosigkeit der liegenden Stellung. „Meinetwegen? O, wenn ich allein wär', sie sollten mich zu nix zwingen, solang's Wurzeln gibt auf den Wiesen und Wasser im Bach. Aber mit dem Liesle da, wo ich froh bin, daß ich's so aufgebracht hab' mit Ziegenmilch und Thee! Und hätt' ich's nur wenigstens ermachen können, daß ich die Geis behalten hätt'! Und sie geben mir keine Milch auf Borg; ich muß froh sein, wenn ich für Geld welche krieg'. Und das ist nun auch alle. Aber abbitten thu' ich doch nicht! Mich anbieten zur Aerbet, das will ich meinetwegen noch. Und ich weiß nicht, wie ich das anfangen soll, daß ich zu den Leuten soll sagen: Gebt mir Aerbet, wo sie sich vorher haben gerissen um mich. Ja, anbieten, das will ich noch thun um dem Liesle seinetwegen. Und das thu' ich morgen

aber jetzt denk' ich nicht mehr dran. Die Gedanken machen einen desperat. Gut; lachen sie äußerlich, so lach' ich innerlich. Am End' müssen die Leut' sich schämen und nicht ich. Und thun sie das nicht, so thun sie was Ander's. Ich schlaf' aber nun, und nun seid still, ihr Gedanken, ich sag's euch zum letzten Mal, und so ist's, und nu ist's fertig!"

Dazu machte die Heiterethei eine entschiedene Wendung auf die Seite, um ihren Worten den Nachdruck der Geberde zu leihen. Aber es schien vergebens. Der Schlaf, den sie gerufen, kam ihr noch nicht zu Hülfe. Instinktmäßig suchte sie nach einem Punkte, an den sich eine andere Gedankenreihe knüpfen ließe. Ihr Blick fiel auf das Händchen des Kindes, das im vollen Mondlicht auf der Decke neben ihr lag. Unwillkührlich fiel ihr ein, wie ihre Schwestern und Bettgenossinnen sich schon als Kinder gemüht, aus den Verzweigungen des Geäders auf dem Händerücken die Anfangsbuchstaben des Namens ihrer künftigen Männer heraus zu lesen. Sie selber hatte dann dieses Treiben verspottet; die Schwestern behaupteten, weil auf ihrer Hand nichts geschrieben stehe, so werde sie einmal gar keinen bekommen. Jetzt, wo ihr's darum zu thun war, nur nicht wieder in jene Gedanken zu gerathen, that sie, was sie damals nicht gethan. Und seltsamer Weise, als sie eben dieses Treibens halb sich vor sich selber schämen wollte, meinte sie, ganz leserlich ständen zwei

verſchlungene Schriftzüge auf ihrer Hand. Sie fühlte ſich über und über erröthen und wollte nicht wieder hinſehen; denn ſo keck und friſch vor den Leuten, ſo ſchaamhaft war ſie vor ſich ſelbſt.

Und wie nun das Liesle, plötzlich erwachend, die Pflegerin munter ſah und nach ſeiner Weiſe mit ihr zu reden begann, da fürchtete ſich die Heiterethei vor ſeinen klugen Augen. Es war, als wolle das Kind die Namen nennen, die ſie eben entdeckt. Sie wußte, daß das Kind noch kein Wort ſprechen konnte, dennoch ſuchte ſie es auf andere Gedanken zu bringen.

„Sei nicht dumm, Liesle," ſagte ſie ſchnell, um ihr zuvor zu kommen; „es iſt ja nicht wahr. Der Mond guckt 'rein, ob du ein gut Kind biſt und ſchläfſt, und hernachen ſagt er's ſeinen kleinen Brüderlen am Himmel. Guck', er iſt ſchon auf dem Gringel da oben; da trinkt er erſt Eins, hernachen legt er ſich auch nieder und ſchläft."

Das Kind war ſchon wieder im Entſchlummern und ſank zurück. Und nun bedurfte es keiner Anſtrengung mehr, ſich der Sorgen von vorhin zu erwehren; denn es knüpfte ſich eine Gedankenreihe an, die ſtark genug war, ſich gegen jede andere zu behaupten.

Es war, als wenn die Heiterethei ſich bei ſich ſelber entſchuldigen müſſe, daß ein F. und ein H. auf ihrem Handrücken ſtand. Denn daß am Ende aus

den Verſchlingungen des Geäders zu leſen war, was man wollte, daran dachte ſie in ihrer Unbefangenheit nicht.

„Dummes Zeug," ſagte ſie zu ihrem Handrücken, „ich brauch' keinen Mann. Nicht den und auch einen Andern nicht! Wenn ich was möcht', ſo wär's ein Bruder. Schön ſein muß es doch, wenn man einen Menſchen hat, dem man Alles kann ſagen. Ja, und zu einem Bruder, da ließ' ich mir meinetwegen den Holders-Fritz gefallen. Wenn er mein Bruder wär', und ich wohnt' bei ihm, wie wollt' ich ihm ſeine Sach' zuſammen halten! Da wollt' ich den ganzen Tag in ſeiner Werkſtatt mit ihm ſein und ihm helfen. Er ſollt' nicht merken, daß er einen Finger weniger hat. Hernachen, wenn er nieder wär', da macht' ich Ordnung in der Werkſtatt und ſcheuert' und macht', was zu machen wär'. Und wenn mir das Blut unter den Nägeln vorlief', ich wollt' nicht meinen, ich thät' zu viel. Zuerſt müßt' er ein ordentlich Halstuch haben, denn das Krägeleszeug kann ich nicht leiden, und die langen Quaſten ſchnitt' ich gleich den erſten Tag von ſeiner Pfeifen. Rauchen möcht' er meinetwegen; es iſt, als wenn's einmal zu einem Mannsbild gehört'. Und ohne Weſten, wie ein Schlenkerles-Jörg dürft' er mir auch nicht mehr auf die Gaſſ'. Es iſt ein Jammer, wenn ſo ein hübſcher gewachſener Menſch ſo gar nix auf ſich hält. Er iſt der ſchönſt' Burſch, den ich

geſehen hab'. Aber die langen wilden Haare, da weiß ich auch nicht, wozu das helfen ſoll; wird nur der Rockkragen ſchmutzig davon. Und ſein Maß Bier den Tag, das wollt' ich ihm auch nicht verwehren. Das Geld freilich, das müßt' ich haben. Er iſt die Gutthat ſelber, und wenn er welch's hat, ſo haben's eigentlich and're Leut', und wo ſelber genug haben im Haus."

So ſinnt ſie. Aber ſchon verſagen ihr die Worte, bald auch die Gedanken vor Schläfrigkeit. Ihre Augen fallen zu. Kaum noch, daß ſie hört, was zwei am Häuschen Vorübergehende eben ſprechen.

Der Eine ſagt: „Ja, jetzt hat er eine tüchtige Frau nothwendiger, denn zuvor, mit ſeinem gelähmten Finger."

Die Heiterethei denkt im Einſchlummern: „Die meinen den Fritz."

„Und wenn die Ev' iſt," entgegnete der Andere, „wie ihre Mutter, die Valtineſſin! Das iſt eine Tüchtige. So eine könnt' ihn zuſammen halten."

„Die Ev'" — denkt die Heiterethei noch, dann nichts mehr. Sie iſt eingeſchlafen.

Und wie lang' ſchläft ſie dasmal! Als ſie erwacht, iſt's ſchon hoher Tag.

Sie hört reden in der Stube. Sind die dummen Weiber doch wieder da? Aber ſie hat keine Zeit, ſich zu verwundern: ſie hört das Walkmüllers-Gretle drinnen ſagen: „Die Heiterethei ſoll aber ja gleich kommen.

Heint muß die Ulrichswieſen noch 'rein." Sie zieht ſich eilend an, während die Valtineſſin dem Gretle antwortet. „Jetzt ſchlägt die Valtineſſin auf ihre Kniee," denkt die Heiterethei, „und nun geht's los. Richtig!"

„Denn obſchon mein Vater ſeliger ein Weber iſt geweſt, hier ſitz' ich und ſag': ſie wird gleich kommen, das Annedorle."

„„Denn warum?"" fügt die Schreinerin hinzu, ſie will ja noch auf der Ey' ihre Hochzeit.""

„Aber daß das Annedorle ſich in Acht nimmt!" ſagt die Schmiedin. „Er hat ſchon wieder ein Beil bei Mein'm beſtellt."

„„Dummes Zeug!"" ſagt ſie ſelber, nämlich die Heiterethei. „„Ich fürcht' mich vor zehn Solchen nicht."" Dabei wundert ſie ſich über ſich ſelber und denkt: Das iſt ja eigentlich alles lang' vorbei.

Aber ſchon iſt ſie draußen und wundert ſich wiederum, daß ſie den Schiebkarren mit ſich führt. Den braucht ſie doch eigentlich nicht. Und ſie iſt auch ſchon weit über des Walkmüllers Ulrichswieſe hinaus. Sie iſt ſchon im Ulrichsholze; ſie fährt ſchon wieder heimwärts. Sie hört noch den Karren der Bäuerin mit den weißen Bündeln hinter ſich. Die Tannennadeln duften ſo ſtark, es nimmt ihr faſt den Athem. Da tritt auf einmal der Fritz hinter einem Baum hervor, aber nicht im Ulrichsholz, ſondern in ihrem Gärtchen drüben über dem Schloßweg.

Er nimmt ſie bei der Hand. Sie hat den Schiebkarren nicht mehr.

„Laß' mich los," ſagt ſie; „ich hab' gern meine Händ' frei."

Sie ſieht ihm ins Geſicht; das iſt blaß, aber ſo gut, daß es ihr in der Seele weh thut. Und was iſt das auch für ein Blick, mit dem er ſie anſieht! Sie denkt: „Wenn ich immer ſo daſtünd', und er ſäh' mich immer ſo an!"

„Gelt," ſagt ſie zu ihm, „Du haſt mich gewollt? Du haſt di[illegible] kein Beil beſtellt? Ich hab' ja auch immerfort gedacht, du ſoll'ſt mich nehmen, damit dein Sach' gut geh[illegible]n wird. Daß ich ſo bei dir könnt' ſteh'n und könnt' dir das ſelber ſagen, das hätt' ich mir nimmermehr eingebild't, und es wundert mich noch, indem ich's zu dir ſag'. Aber daß du nun die Ey' willſt frei'n!"

„„Ja,"" ſagt der Fritz und ſieht ſie immerfort dabei an, „„das iſt freilich ſchrecklich ſchlimm! Aber das Fräle hat einmal ihre Laden zugemacht, da kann das Zeug zum Brauthemd nicht mehr wieder hineingethan werden. Ja, da iſt's nun nicht mehr zu ändern.""

Das begreift die Heiterethei. „Wenn's ſo iſt," meint ſie traurig, „da iſt's freilich zu ſpät. Aber halt' mich nicht ſo närriſch bei der Hand."

„„Thut dir's weh? Ja, ich bin ſtark. Ich bin der wilde Fritz.""

„Deßwegen? Und wenn du noch zehnmal ſtärker wär'ſt, vor dir fürcht' ich mich noch nicht. Aber die Flämmle, die aus deinen Fingerſpitzen kommen und ſchlängeln ſo heiß den ganzen Arm herauf bis in's Herz. Mir iſt Angſt, die thun mir was daran. Es pocht auch ſo ſehr; ich kann kaum Athem kriegen! Und ſieh mich auch nicht mehr ſo an, ich kann's nicht mehr erleiden. Ach Gott, Fritz, was willſt du mit der Gringelwirths-Ev'?! Guck', ſo Eine iſt nir für dich. Du kannſt Keine brauchen, als mich. Hätt' ich dich doch nicht vom Steg gerennt; nun denkſt du, ich mag dich nicht. Du meinſt, weil ſie ein hübſch Geſichtle hat? Und es iſt nicht einmal ſo hübſch. Nein, hübſch iſt's gar auf der Welt nicht, der Gringelwirths-Ev' ihr Geſicht! Wenn ich mir denk', wie's einmal ausſehen ſoll bei dir, wenn die einmal ein ganz Jahr den Schmutz unter den Schränken hat laſſen liegen. So iſt ihre Mode; ſie kehrt nir weg, als was von ſelber geht. Du denkſt, ihre Leut' haben Geld; aber ſie haben auch Kinder genung; und, wer weiß, leben ſie noch wie lang! Ach, du weißt nicht, Fritz, wie leid du mir thuſt! Und dein Handwerks-zeug! Wenn ich nur wüßt', ob dein Stadel wieder offen ſtänd'. Das wird ſie hin- und herwerfen aus einer Ecken in die ander', wie ſie's macht. So ging ich hin, damit's ſäh', wie's mich dauert. Aber ich ſag' dir's noch einmal, laß' mich los! So um die Achſel laß ich mich

nicht angreifen. So leid' ich's von meiner Schweſter nicht, geſchweig' von einem Mannsbild! Wer weiß, was ich ſonſt thu'. Ach Gott, ich weiß nicht, wie mir's iſt! So iſt mir's mein Lebtag nimmermehr geweſt. So müßt's im Himmel ſein, wenn nicht die Angſt dabei wär'!"

„„Vor was denn?""

„Ja, das weiß ich nicht."

„„Wenn nun das Liesle da im Bett dein Kind wär', oder du hätt'ſt ein ander Kind, aber es wär' dein?""

„Aber das von deinem Fräle gefällt mir nicht, daß ſie nur ein Bein hat. Da kann ſie nicht in den Himmel kommen; das geht hoch hinauf."

„„So?"" ſagt der Fritz. „„Hat ſie nur Eins? Das hab' ich nicht gewußt. Aber ſie kann beſſer damit laufen, als Andere mit zwei.""

„Das iſt alles ſo närriſch," meint die Heiterethei. „Aber ſo närriſch Zeug hab' ich ja die ganz' Zeit erlebt. Und warum ſoll ich das nicht glauben? Hab' ich doch das Ander' geglaubt."

„Aber da kommt gar der Holunderbuſch an mein'm Häusle. Wo der nur dem alten Schramm ſeinen rothen Kirchenfrack her hat gekriegt! Und er bringt die Valtineſſin geführt. Wie die geputzt iſt! Das iſt auch noch nicht paſſirt, daß eine alte Frau bei ihrer Tochter iſt Brautjungfer geweſt. Ach, nimm ſie nicht,

Fritz! Nimm ſie nicht, die Gringelwirths-Ev'! Und laß' mich los, ſonſt muß ich dich ja drücken, bis du todt wirſt, und hernachen kannſt du die Gringelwirths-Ev' nicht frei'n."

„„Drück' mich todt! Drück' mich todt!"" ſagt der Fritz, umſchlingt ſie und legt ſeinen Mund auf ihren.

„Laß' mich los, ruft ſie zornig und hält ihn doch ſelber feſt. Da wallt ihr der Stolz und die Schaam mit einem Druck vom Herzen ins Geſicht. Sie giebt ihm einen Stoß, daß er weit fortgeſchleudert wird, wie damals vom Ulrichsſteg; daß ſie ſelber gegen einen Baum fällt mit dem Kopf.

Wie hat der Baum eine kalte Rinde! Und es iſt faſt, als wär's gar kein Baum, als wär's eine Kalkwand. Sie taſtet daran herum, denn es iſt plötzlich Nacht geworden; nur ein kleiner viereckiger Raum dort gegenüber iſt etwas heller: ſonſt iſt die ganze Gegend finſter um den Garten herum.

Ja, es iſt eine Wand, an der ſie ſitzend lehnt. Der Boden unter ihr iſt weich, wie ein Bett. Neben ſich hört ſie einen leiſen Athem. Sie fühlt, ſie iſt im bloßen Hemde. Die Schaam brennt ihr immer heißer im Geſicht. Der Fritz hat ſie geküßt! Und wie hat ſie mit ihm geredet! War ſie denn das ſelber? So kann ſie ja nicht geſprochen haben! Von einem Manne kann ſie ſich ja nicht haben küſſen laſſen! Aber ſie fühlt ja noch den Druck, mit dem ſie ihn an ſich preßte,

an ihrer Bruſt. Sie fühlt ſeine Wärme noch auf ihrem Munde, das Gefühl noch, das ſie vorher nicht gekannt, in ihrem Herzen.

Und doch gehört der leiſe Athem neben ihr dem Liesle. Der viereckige Raum, der etwas heller erſcheint, als die übrige Umgebung, iſt ihr Kammerfenſter. Sie ſitzt in ihrem Bette. Es kann doch wohl noch gar nicht wieder Tag geweſen ſein, ſeit ſie zum letztenmale einſchlief. Ob das ein Traum geweſen iſt? Ja, ſo hat ſie ſich das Träumen immer gedacht, daß man thun und leiden müßte, was man wachend nicht thäte und nicht litte.

Wie wär' das gut! Da wär' auch das nicht wirklich, daß der Fritz die Gringelwirths-Ev' freit'. Denn das könnte ſie nicht ertragen. Aber auch, daß er ſie, die Heiterethei, lieber hätte, war dann nur ein Traum. Und das muß ſie wiederum ſchmerzen.

Wenn ſie von Neuem einſchliefe, träumte ſie vielleicht ſo fort, und die ſeltſame Angſt, die ſie noch wachend fühlt, würde noch größer, und wer weiß, was ſie noch thäte im Traum! Und ihr Geſicht brennt noch über das, was ſie ſchon gethan. Was muß der Fritz denken von ihr? Was werden die Weiber nun erſt reden!

Sie weint vor Entrüſtung über ſich ſelbſt, daß ſie die Gefühle nicht wieder los werden kann, ja, nicht los werden möchte, um Alles nicht!

„Ich will nichts vom Fritz," sagte sie laut. „Mag er die Gringelwirths-Ev' frei'n. Ich mag ihn nicht! Ich mag Keinen! Und so ist's, und nu ist's fertig." Sie kann sich zwingen, so zu reden, aber nicht, daß sie so fühlt, wie sie spricht. Sie wird aus sich selber nicht klug. Immer wieder verwechselt sie Traum und Wirklichkeit. Sie weiß nicht, wo der eine aufhört und die andere beginnt.

Sie sieht aus dem Fenster, um sich zu kühlen, die Luft scheint ihr so heiß als ihr Gesicht.

„Wenn ich baden ging'," sagte sie zu sich, „dann müßt's anders werden."

Das Liesle, das weiß sie, wacht vor dem Morgen nicht wieder auf. Sie zieht sich an. Denkt sie ihrer Empfindungen, wie der Fritz gefragt: „Wenn du ein ander Kind hättest, aber es wär' dein?" da schmerzt sie das in der Seele des kleinen Liesle, als hätte sie's verläugnen wollen. Sie bittet's der Schlafenden ab. Dann eilt sie dem Bade zu

Und wie sie nun an der heimlichen Stelle steht, wo sie so oft um diese Nachtzeit gebadet, da kann sie's nicht über sich gewinnen, nur das Halstuch abzulegen. Sonst entkleidete sie sich so unbefangen wie ein Kind und stürzte sich in die kühle Flut. Und nun — sie weiß, es sieht sie Niemand, dennoch kann sie sich nicht entkleiden. Sie schämt sich vor den Bäumen, vor dem

Himmel, vor dem Waſſer, vor der Nacht und vor ſich ſelbſt.

Hat ſie denn etwas Böſes gethan?

Denkt ſie der Gringelwirths-Ev', ſo ſchnürt's ihr die Seele zu. Da ſteht ſie: die vertraute Tiefe lockt ſie mit tauſend heimlichen Lauten, ſich hineinzuſtürzen, wie ſie geht. Ein leiſer Windſtoß erſchreckt ſie; erſt ſucht ſie ſich in ſich ſelber zu verſtecken, dann flieht ſie heimwärts wie ein ſcheues Reh.

Hat ſie der erſte Traum ſo ganz geändert? Sonſt fürchtete ſie Niemanden. Aber es iſt auch nicht die Furcht vor fremder Stärke; die Furcht vor der eigenen Schwäche iſt's. Und dieſe hat ſie noch vor einer Stunde nicht gekannt.

Das erſte Roth des jungen Morgens glüht ihr aus dem kleinen zerbrochenen Spiegel entgegen, als ſie, heimgekehrt, athemlos wieder in ihre Schlafkammer tritt. Sie ſieht nach dem Kinde. Das war doch aufgewacht während ihrer Abweſenheit. Es hatte ſich aufgeſetzt und geweint; das fühlte ſie an der Bettdecke, wo ſein Köpfchen lag; dann war es, im Sitzen wieder entſchlummernd, mit dem Oberleibe nach vorn geſunken. Ihr war's, als könnte das Liesle über nichts geweint haben als über ſie ſelber. Sie kniete an das Bett hin und ſchlang den einen Arm leiſe um das Kind.

„Glaub' mir's doch nur, Liesle," ſagte ſie zu der Schlafenden, aber flüſternd, um ſie nicht zu wecken,

„ich laſſ' dich gewiß nicht, ſo lang' ich lebe. Ich brauch' kein Kind weiter als dich. Und ich werd' auch gewiß nicht ſchlecht. So was, wie vorhin, thu' ich gewiß nicht, wenn ich bei mir bin, das g'laub' mir nur, Liesle: und die Mutter ſelig vom Himmel wird helfen, daß ich's auch nicht im Traum wieder muß thun."

Die gute Natur des Holders-Fritz hatte unterdeß ſeine Krankheit überwunden. Er durfte wieder an die freie Luft. „Ja", ſagte er, als er auf einem Stuhle in ſeinem Stodelgarten ſaß, „es iſt doch curios, wie Alles will gelernt ſein, auch das Krankſein, und hernachen auch das Wiedergeſundſein. Ja, wenn man läuft und red't und handtiert, da denkt man gar nicht, daß man jedes Wörtle und jede Bewegung erſt hat einzeln auswendig müſſen lernen, wo man jetzt gar nicht mehr dran denkt, daß man ſie will machen, als wenn's halt von ſelber geſchäh'. Und wenn ich wieder geſund bin, hernachen werd' ich's auch nicht begreifen, daß ich erſt ins Geſundſein gar nicht recht hab' hinein können kommen, und daß ich's erſt wieder hab' müſſen lernen. Es heißt, wer geſund wär', der thät' nicht wiſſen, daß er einen Magen hat. Da mocht' ich meinen, er müßt' auch nicht wiſſen, daß eine Sonn' iſt und ein Himmel und Gras und Bäum'. Jetzund ſpür' ich das Alles wie ein Kranker ſeinen Magen.

Die Bäum' drücken mich, der Himmel ist, als wenn er sich auf mich legen wollt' oder schon läg' mit seiner schrecklichen Blauheit, und das grüne Gras, das benimmt mir ordentlich den Odem, so grün ist's. Das Lüftle vom Kreuzberg her, da ist's als müßt' ich mich dagegen stemmen, und die Hummel da macht mich bis in den Magen hinein confus. Das ist verwünscht; jedes Steinle, wo da liegt, und jedes Mückle, das sich seine Flügel putzt, und jeden Grashalm spür' ich einzeln. Da sieht man erst recht, was das für dumm Zeug mit dem Wildthun ist gewest. Gegen das da helfen die Fäust' nix, da kann man sich nur mit den Gedanken erwehren. Und wenn einer kein Glied kann regen, so kann er doch ein Mann sein und ein rechter dazu. Den Mann macht's, daß einer denkt und bleibt ganz ruhig fest auf dem, was er einmal hat gesagt.

„Jetzt sah er seine Großmutter vor sich stehen. Sie weinte.

„Was weint ihr denn, Fräle?" fragte der Fritz.

Die Alte schluchzte: „Ach du lieber Gott, du arm Fritzle! daß du nu wieder dasitz'st und bist gesund, das dauert mich so".

So ist eigen, oft fühlen wir das Mitleid erst recht, wenn der Grund dazu schon hinter uns liegt. Das glückliche Lächeln, mit dem ein Armer die geschenkte Suppe ißt, rührt uns viel tiefer als vorher der Hunger auf seinem Gesichte. Vielleicht, weil wir nun erst an

dem Glücke der Befriedigung den Schmerz des vorhergegangenen Entbehrens ermeſſen. Oder weil uns das gegenwärtige Leiden zu ſehr erſchreckt, als daß wir den Muth hätten, ſeiner Mitempfindung uns hinzugeben.

„Ihr ſeid ein dumm's Fräle", ſagte der Fritz. — „Habt ihr das nu fertig gemacht, da mit der — ihr wißt ſchon, was?"

„„Mach' nur erſt, daß du wieder ſtark biſt und deinen Beſuch kannſt abſtatten.""

„Weiter fehlt nix?" fragte der Fritz. „Und ſie wiſſen, daß ich auf die Ev' gepaßt hab', ob ich ſie allein könnt' ſprechen?"

„„Freilich, Fritzle, freilich,"" entgegnete die Alte. „„Es iſt aber doch närriſch mit den Menſchen. Guck', ſag' mir einmal, Fritzle, haſt du dich einmal recht gewundert, daß bei dir aufgeräumt iſt geweſt in der Werkſtatt?""

„Ihr meint, in der alten Zeit?" So nannte der Fritz die Zeit vor ſeiner Aenderung.

„„Ja,"" entgegnete die Großmutter. Dem Fritz fiel's ein.

„Ihr habt einmal heimlich das Zeug 'reingeräumt, weil ihr gemeint habt, ich werd' wild, wenn ich's weiß. Damals bin ich auch wild geweſt; ich hab' nix können finden."

„„Ja,"" meinte die Alte; „„glaub's wohl, weil du unter den Spänen und in allen Ecken haſt deine Sach' aufgehoben gehabt. Wenn du dein Beil nicht

erſt eine halbe Stund' haſt vergebens müſſen ſuchen, da haſt du gemeint, es ſchneid't nicht.""

„Ja", ſagte der Fritz. „Es iſt den Morgen nach dem letzten Gründer Markttag geweſt, wo ich — ihr wißt ſchon, was; ich denk' nicht gern an die alt' Zeit. Im Anfang bin ich wild geweſt, daß ich die Sachen dort hab' müſſen ſuchen, wo ſie haben gehört. Auch die Stadelthür iſt angelehnt geweſt."

„„Und rath' einmal, wer das hat gemacht gehabt, Fritzle! Aber ich bin's nicht geweſt.""

Der Fritz beſann ſich und ſagte dann zornig vor ſich hin: „Muß mir denn allemal zuerſt die einfallen? Und wenn's was Unmöglich's wär', die fiel mir dabei ein, als hätt' ſie's gemacht. Und das iſt auch unmöglich, daß die das ſoll geweſen ſein."

„„Nu, ich will dir's ſagen, Fritzle, die Heiterethei iſt's geweſt.""

„Alſo doch?" Dem Fritz ſtieg Dunkelröthe in die bleichen Wangen. Er merkte es und fuhr aus Schaam vor der Großmutter zornig auf: „Von der Valtineſſen-Ev' habt ihr wollen ſprechen."

So ſagte er, und doch hätt' er gern gewußt, war's wahr, was die Alte geſprochen? Aber hatte er nicht in ſeiner verbundenen Hand einen unwiderleglichen Gewährsmann für das Gegentheil? Ueber ſeine Schwäche zornig, fuhr er fort: „Wenn's nicht richtig iſt, bis ich wieder kann ausgeh'n, zieh' ich nach Amerika."

Die Alte erſchrack. Sie fing an, zu glauben, ſie werde ihren Plan nicht durchſetzen. Damit es nicht auffiele, wenn ſie plötzlich von der Heiterethei abbräche, und weil ſie meinte, ſie müſſe nun noch das Mögliche verſuchen, den Fritz von ſeiner Meinung abzubringen, die Heiterethei verſchmähe ihn, plauderte ſie wie unabſichtlich weiter:

„Aber was red'ſt du nur immer noch, Fritzle? Die Sachen iſt abgemacht. Es iſt Alles fertig. Die Baltineſſin hat auf die Knie geſchlagen und hat geſprochen: Hier ſitz' ich und ſag: ſo ein Paar wie mein Mordmädle und der Frau Holderin ihr Tichterle, die hat der Himmel ſelber zuſammen gefügt. Er ſoll nur kommen, der Meiſter Holder. Sie iſt eben guter Laune geweſt über der Heiterethei ihr Häusle, wo der Regen beinah' hat eingeworfen. Die Weiber haben der Heiterethei ſo lang' Angſt gemacht — nu kann ich dir's ſchon ſagen, Fritzle —, du thät'ſt ihr mit dem Beil auflauern und wollt'ſt ihr, wer weiß, was thun, bis die Heiterethei iſt deſperat geworden, und du weißt ſchon, was hernachen iſt paſſirt. Und wie die Heiterethei gemerkt hat, es iſt nicht wahr, was ihr die Weiber haben geſagt, da iſt ſie noch einmal deſperat worden und hat die Weiber aus ihrem Häusle gejagt, die ſie dazu haben verleitet gehabt. Nu gönnen die ihr das mit dem Häusle."

Es war ein Wagniß von der Großmutter, jetzt ſchon

vor dem Fritz der Heiterethei That an ihm zu erwähnen, und so ihn merken zu lassen, man wisse trotz seiner Bemühungen, ihn zu verschleiern, den wirklichen Verhalt der Sache. Das wußte die Alte recht gut. Und doch konnte sie auf andere Weise ihm nicht beibringen, daß die Heiterethei, von der er sich aus Haß angegriffen meinte, nur Nothwehr habe üben wollen. Sie hatte damit zu warten gedacht, bis er, ruhiger geworden, sich freuen müßte, daß ihre Versicherung, sie unterhandle mit der Valtinessin, ein bloßes Vorgeben gewesen. Aber sein jetzt noch eben so heftiges Dringen auf das Fertigmachen der Heirath und seine Drohungen erlaubten den Aufschub der Mittheilung nicht länger.

Es braucht daher keiner Erwähnung, mit welcher Spannung der Großmutter Augen am Gesichte ihres Enkels hafteten, während sie, nur wie beiläufig, des nöthigen und doch bedenklichen Punktes erwähnte; wie sie miterblaßte, als sie ihn noch bleicher werden und an den Lippen nagen sah. Sie mußte nun die Voraussetzung, auf die ihr Plan gegründet war, und damit alles Gelingen desselben aufgeben. Auch keine Spur von Freude, daß er sich in der Heiterethei geirrt, zeigte sich in des Enkels Gesicht.

Sie wußte nicht, daß der Zorn, den sie darin aufsteigen sah, eben von dem Gedanken kam, welche Freude die Gewißheit, er habe sich in der Heiterethei

gelernt, hätte bringen müssen, kam sie nicht zu spät. Es war Zorn auf sich selber, daß er den unglücklichen Einfall gehabt mit der Ev', den er nun festhalten mußte, mit so großer Beschämung er auch einsah, er sei zugleich ein alberner gewesen. Das Glück mochte er sich nicht ausmalen, dessen ihm lächelndes Gesicht er nun erst erkannte, da er es auf Nimmerwiederkehr von sich gewiesen. Die Leute wußten nun doch, daß die Heiterethei ihn in den Graben geworfen, sie wußten sogar, warum sie es gethan. Er meinte, sie müßten über sein schulknabenhaftes Vorgeben, er habe an dem Häuschen und auf den Wegen der Heiterethei der Ev' aufgepaßt, eben so verächtlich denken, als ihn selber Trotz und Schaam zwang, zu thun. Aber er mußte es festhalten; und da er dies als einen Zwang empfand, den nicht er selbst, sondern den die Leute ihm anthäten, fuhr er im Zorne darüber auf: „Mit euern Leuten! Was wissen die? Die sagen, ich hätt' der Heiterethei aufgelauert, damit sie ihren Aerger und ihren Hohn recht könnten auslassen."

„„Na,"" suchte die Alte ihn zu begütigen, „„du denkst, Fritzle, sie haben dir's verdacht, wie sie haben gemeint, du bist dem Annederle zu Gefallen gegangen? Aber guck', Fritzle, so ist's nicht gewest. Darum haben sie dich gelobt. Aber daß du's so wunderlich hast angefangen, das, haben sie gemeint, wär' nicht das Richtig' gewest. Wer die Leut' wollt' blind machen,

der thät' ihnen erſt die Augen auf. Und wenn einer was wollt' verſtecken, ſo meinen ſie, es müßt' auch danach ſein, daß man's müßt' verſtecken; und was Gut's verſteckt man nicht. Daß du dir ſo viel aus den Leuten hätt'ſt gemacht, und wär'ſt ſo heimlich gangen, und hätt'ſt die Heiterethei ſelber mit desperat gemacht, und hernachen' wieder der Leut' wegen geſagt, du wär'ſt der Gringelwirths-Ev' zu Lieb' gangen, das wär' nicht das Geſcheidt'ſt geweſt. Auf die Leut' dürft' man nir geben, haben ſie gemeint.""

Die Sorge der Großmutter wandte ſich auf ſeinen augenblicklichen Zuſtand. Sie war bekümmert und unwillig auf ſich, daß ſie dieſen veranlaßt. War ihr doch vom Bader auf die Seele gebunden worden, alle Urſache zu Zorn und Aerger von ihm fern zu halten. Sie ging, ihm einen niederſchlagenden Trank zu beſorgen.

Dem Fritz aber war es lieb, daß die Großmutter ging. Es wurde ihm ſchwer, im Zorne zu bleiben; und ein traurig Geſicht ihr zu zeigen, oder Gedanken an die Heiterethei darin leſen zu laſſen, das litt ſein Trotz nicht. „Es wär' verkehrt geweſt, daß ich zu viel auf die Leut' hätt' gegeben?" ſagte er zu ſich, indem ſie ging. „Und wer hat das gemeint?" Die Leut'? Wer ſind denn nun eigentlich die Leut? Die da ſagen, man ſoll nir auf die Leut' geben, das ſind ja ſelber wieder die Leut'. Himmelelement! Wer da nicht confus ſoll

werden! Und das ist verwünscht, daß sie wieder Recht haben. So wär' doch wirklich ein Narr, der auf die Leut' was gäb'. Und der ihnen was zum Trotz will thun, noch mehr, als wer ihnen will zu Gefallen leben. Im Fieber, da hab' ich immer mein link Bein für einen Hund angeseh'n, der mich hat angebellt, und wenn ich nach ihm hab' wollen treten, da hab' ich mich selber getreten. Die Leut' sind nir, wie so ein verwünschter Fieberhund. Du hast gemeint, die Leut' bellen dich an, und hast sie wollen treten und hast dein ganz Glück zertreten. Und da hast du gemeint, du bist ein anderer Kerl worden und ein rechter Denker, und — halt' nur still, Bursch, du sollst mir nir mehr vormachen, das sag' ich dir! Ist das Alles, was du seither hast gemacht, was anders gewest, als dein alt Wild- und Dummthum, wo du hast gemeint, du bist drüber hinaus? Und hast nicht wieder gemeint, das ist was Apart's, wo du bist auslachenswerth gewest, und wo du was Gescheidt's hast wollen thun, da hast du dich geschämt? O Himmelelement! Und wenn ich's noch wenigstens könnt' verlaufen oder ausarbeiten; aber so muß ich sitzen bleiben bei meiner Dummheit wie das Kind bei dem, was es hat gemacht".

„Ja, wenn's wär', was ich mir da denk'! Aber es könnt' auch wieder so ein Fieberhund von Denkerei sein, wie das die Zeit her ist gewest. Das Fräle hat kein Mal recht damit heraus gewollt, ob sie die Sach'

mit der Ev' hat fertig gemacht, und hat immer von dem Annedorle gered't, daß es sollt' heraus kommen, als wär's zufällig gewest. Ja, so ein alt Fräle hat auch noch ihre Aest'. Das wär' gar nicht unmöglich, daß das Fräle nur so hätt' gesagt und wär' noch gar nicht bei der Valtinessin gewest. Weiß ich nicht, was ich thät vor Plaisir, wenn's so wär'. Aber sagen könnt' ich dem Fräle nicht, wie lieb' mir's wär'. Wenn doch am End' schon Alles fertig wär', und eher freit' ich den Teufel, als daß ich könnt' sagen wie ein klein Kind: Vorhin ist mir sell nicht recht gewest, jetzund ist mir wieder das nicht recht. Das Wildthun, das soll mir nicht noch einmal kommen, es mög' sich stellen, wie's will; den Fieberhund kenn' ich nu schon. Aber die Mannesehr', die freilich muß ein rechter Kerl aufrecht erhalten. Was einer einmal hat gesagt, dabei muß er bleiben, und sollt' ihm darüber das Herz entzwei geh'n im Leib. Und so was wird hernachen auch werden. Wenn ich das Annedorle hätt', ich wär morgen wieder gesund. Sie hat gemeint, ich will ihr was thun, das dauert mich. Und muß nun denken, sie hat mich um nix in den Bach gerennt. Wenn ich nur sollt' wissen, was sie dächt', wenn die Leut' sagen, ich hab' sie gewollt! Ob sie's recht sehr reuen thät'? So recht sehr? Ob sie wohl könnt' weinen darüber? Wenn mir doch nur das Fräle hätt' was weis gemacht! Ich weiß nicht, was ich könnt' thun darum. Da

kommt der Schnödler. Wenn ich den könnt' ausholen! Aber der iſt auch pfiffig genung. Es wär' verwünſcht, wenn ich die Ev' nun müßt' nehmen: ich könnt' nicht wieder recht geſund werden danach; das weiß ich. Und ich möcht's auch nicht."

Der Meiſter Schnödler merkte trotz dem, daß er den Tag noch keinen Tropfen getrunken, was der Fritz wiſſen wollte.

Es lag im Vortheil der Valtineſſen-Ev', wenn er ſo antwortete, wie das Fräle von ihm verlangt hatte. Er ſtellte alſo die Sache mit der Ev' als ganz fertig dar und zugleich als völlig ſtadtbekannt. Die Leute hätten die Heirath längſt voraus geſehen, deßhalb finde die Rede einiger Wenigen, die ſich ein weiſes Anſehen zu geben ſuchten, wenn ſie behaupteten, des Fritz Werbung habe eigentlich der Heiterethei gegolten, nicht nur keinen Anklang man mache ſich auch noch über die weiſen Leute luſtig. Ein ſo wunderliches, grundloſes Hin und Her mit ſeinen Abſichten und Entſchlüſſen traue man einem ſolchen Manne, wie der Holders-Fritz, nicht zu.

Den Fritz hatte endlich weniger der noch nicht wieder gewohnte Aufenthalt im Freien, als die Bewegung ſeines Gemüthes in Zorn, Freude und Schmerz angegriffen. Er ließ ſich wieder zu ſeinem Lager führen.

Der Bader benutzte auch dieſen Umſtand. Er ſuchte die Alte auf und brachte ſie durch wohl an-

gewandte Beruhigungs-Reden bald in die größte Angst.

Der Fritz, sagte er ihr beiläufig, scheine zu glauben, daß sie ihn zum Besten habe mit vorgespiegelter Erfüllung seines Wunsches. Das habe er, der Bader, gemerkt. Er wolle nicht meinen, daß die bedenkliche Wendung, die der Zustand des Genesenden wieder zu nehmen drohe, von dem Zorn und dem Schmerz, getäuscht zu sein, herrühre. Sie solle, da ein gefährlicherer Rückfall in Aussicht sei, ein Gespräch darüber mit ihm vermeiden.

„Was der verwünschte Kerl sagt, daß er übermorgen nach America will, da wollen wir ihn schon kriegen. Was? der braucht auch noch die Seekrankheit dazu? Der kann so sterben. Er braucht kein Schiff; wenn's geräth, braucht er nicht einmal seine Beine und wandert noch wo ganz anders hin, als bloß nach America. Aber wer weiß, geht er zu Schiff, curirt ihn vielleicht die Seeluft. Das ist ein ganz anderer Kerl, als so ein Landwindle. Ich soll seh'n, ob's wahr ist, das mit der Valtinessin, daß das fertig wär'. Und ist's nicht, soll ich's machen. Nur nicht ängstlich, Frau Holderin: auf der See gestorben, das ist noch lang' kein Schieferdecker, der den Hals hat gebrochen."

„„Ja, Meister Schnödler,"" begann die Alte. Aber der Meister konnte sich wohl denken, die Groß-

mutter werde ihn nur bereden wollen, mit der Ausführung seines erdichteten Auftrages noch zu zögern. Einen scheinbaren Vorwand dafür zu finden, traute er der Klugheit der Alten zu. Dann, erkannte er voraus, werde er es entweder mit ihr verderben, oder den Vortheil, den des Enkels Angegriffenheit ihm in die Hände gab, ungenutzt fallen lassen müssen. Da beide Aussichten ihm nicht behagten, that er entsetzlich eilig, sprach von der Heiligkeit, den der Auftrag eines vielleicht Sterbenden habe, und rannte davon, ehe er sie hatte zu Wort kommen lassen.

Da stand nun das gute Holders-Fräle und wußte ihres Leibes keinen Rath. Der Bader ging wahrscheinlich geraden Weges nach dem Gringel. Seine Rede von der Heiligkeit des Auftrages eines vielleicht Sterbenden hatten sie vollends niedergeschlagen. Sie hatte das Vertrauen eines solchen betrogen, der noch obendrein ihr ganzes Leben war, und hatte damit nichts erreicht, was die Täuschung rechtfertigen oder auch nur entschuldigen konnte. Hatte der Bader aus einem Grunde, der nahe genug lag, den Zustand ihres Fritzle ihr bedenklicher vorgestellt, als er wirklich war — wir wollen es der Alten nicht verdenken, daß sie sich nicht ganz vergaß. — so lief sie Gefahr, ihre Stellung zu dessen künftigem Haushalte selbst zu untergraben. Und so schwere Dinge dies waren, das Mißfallen an der Unschicklichkeit einer Werbung

durch den betrunkenen Bader hatte Gewicht genug, sich neben ihnen geltend zu machen.

Jene Möglichkeit, der Bader habe sie bloß schrecken wollen, wuchs zu einem Hoffnungs-Keim in ihrem betrübten Herzen, den aber der Anblick des Fritz, als sie ihn bleich und matt wieder auf seinem Bette liegen sah, sogleich wieder erstickte. Im Eintreten hörte sie ihn noch mit schwacher Stimme von einem Fieberhunde reden.

„Ach Gott," dachte sie, „der Bader hat doch Recht gehabt: das Fritzle faselt schon wieder. Wenn er wirklich sollt' sterben, ich könnt's nicht verwinden, daß ich ihm die lezt' Lieb' nicht hätt' gethan mit der Baltinessen-Sy'. Und ich wär' noch obendrein damit schuld an seinem Tod."

„Da, Fritzle," sagte sie, indem sie mit zitternder Hand den Cremortartari-Trank neben ihn stellte.

Im Fritz war die Hoffnung, seine Großmutter habe ihn zu seinem Besten getäuscht, noch nicht ganz erstorben. „Der Schnedler," meinte er, „kann von dem Fräle angestellt sein." Zwar schienen die einzelnen Reden des Baders nicht mit dem Plane zu stimmen, den er bei der Großmutter voraussetzte: aber im Ganzen ließen sie sich nach seinem Wunsche auslegen. Er nahm sie so, obgleich er wußte, wenn er sich ernstlich fragte, müßte er sich antworten: „ich glaub' es freilich doch nur, weil ich möcht', es wär' so."

„Fräle," ſagte er, „ihr habt's nicht fertig gemacht, das, ihr wißt ſchon, was. Ihr ſeid wie der Fieberhund . . ."

Die Alte ſchlug in Gedanken die Hände über den Kopf zuſammen. „Aber, Fritzle . . ."

„Die Leut', mein ich. Ihr ſeid wie die Leut'. Ihr wollt's nicht haben. Ihr wollt mir mit Gewalt eine Andere aufdringen."

Der zornige Ton, mit dem er das ſprach, klang ſo von Schwäche angewelkt, daß er die Alte mehr erſchütterte, als der Inhalt ſeiner Rede ſelbſt. Sie hörte im Geiſt die Sterbeglocke dazu läuten.

„Aber, Fritzle, wie kannſt du das denken?" ſagte ſie weinend. Sie ſah ſchon den Meiſter Schramm im ſchwarzen Mantel an der Thür ſtehen, und es ſchien ihr nun ſelber, als habe ſie das thun wollen, was er ihr vorwarf. Sie nahm ſich vor, ſobald es möglich, noch nachträglich wahr zu machen, was ſie ihm bisher vorgeſpiegelt.

„Es iſt ja fertig, und guck', Fritzle, was noch dran fehlen ſollt', das iſt ja mit einem Wörtle gemacht. Ich will auch zum Superdent. Sei nur nicht zornig, ſonſt wird's ſchlimmer mit dir."

Der Fritz ſah ſie ihren Mantel nehmen und begann nun mit Recht zu fürchten, er zwinge ſie vielleicht erſt, das zu thun, wovon er ſo ſehnlich wünſchte,

es sei noch ungethan. Gleichwohl wollte er sich nicht bloßgeben.

„Wenn's noch nicht ist," fuhr er daher fort," so laßt's bleiben, Fräle. Hört ihr?"

Sie traute ihren alten Ohren nicht; sie wandte sich und nahm die Augen zu Hülfe.

Ihr scharfer Blick zeigte ihm, er sei im Begriff, sich zu verrathen. Er meinte, ihr müsse es eben so verächtlich scheinen, wenn sie sehe, er sei mit seinem Zorn und seiner Reue ein kleines Kind, als ihm selber das durch die Augen beschämten Trotzes angesehen vorkam.

„Ich kann's schon selber. Ihr meint, ich bin ein klein Kind, dem man weis macht, was man will. Ihr sollt meinetwegen nir thun, was ihr nicht gern mögt."

Diese Milde traf das Fräle in das Herz hinein.

„Hört ihr, Fräle? Und wenn ich's nicht selber kann, ich find' schon einen."

„„Den Bader,"" dachte die Alte mit einer Art eifersüchtigen Schmerzes. „„Vielleicht komm' ich doch noch eher, als der; es sind, wer weiß, wie viel Schenken an dem Weg bis zum Gringel.""

„Von euch will ich's nu nicht. Ihr sollt's nu nicht. Hört ihr? sonst verdrießt mich's noch mehr."

„„Was du red'st, Fritzle! Ja, wenn's nicht wirklich schon fertig wär'! Aber es ist ja schon. Und du wirst

noch ganz krank von dem unnützen Reden. Wenn du lieber könnt'ſt ein Bißle ſchlafen!""

Sie ſetzte ſich auf einen Stuhl und ſchien ſich in ihr Geſtrick zu vertiefen. Sie wollte ſein Einſchlafen abwarten.

Die letzten Reden der Großmutter hatten den Fritz faſt wieder irr gemacht. Er ſah ein, daß er in der Weiſe, wie er begonnen, nicht hinter den wirklichen Verhalt der Sache kommen könne. Nach einem harten Kampfe ſeiner Sehnſucht mit ſeiner trotzigen Schaam wurde ihm deutlich, daß auch dieſe Schaam nichts weiter ſei, als ſein altes Wild- und Dummthun, als nur wieder ein Fieberhund, indem er in dem Gemüthe der Großmutter ſeine eigenen Grillen fürchte. Er triumphirte wiederum mit ſeinem Denkerſtolz, um ſeinem Gedankenergebniß die nöthige Wucht zum Todesſtoß auf die widerſtrebenden Gefühle zu geben. Wäre er geübter im Denken geweſen, ſo mußte er freilich inne werden, daß dieſes ſelbſt weder in ſeinem Ausgangspunkte, noch in ſeiner Richtung den Einfluß der Gefühle gänzlich verläugnen kann.

Da er merkte, wenn es ihm gelingen ſollte, Trotz und Schaam zu überwältigen, dürfte er ſein Geſicht den klugen Augen der Großmutter nicht ausſetzen, ſo wandte er ſich nach der andern Seite.

„Fräle, ich will euch was ſagen, aber — ja, wenn ich wüßt' — na, ſeid nicht etwa dumm —"

Er fühlte die Schaam ſchon auf ſeinen Backen brennen, daß die Großmutter ihm nicht gleich erleichternd in die Rede fiel. Da dieß aber gar nicht geſchah, ſo fiel ihm ein, die Alte könnte, von ihm in ſeinen Gedanken unbemerkt, leiſe aus der Thür gegangen ſein. Er kehrte ſich, ſo raſch als ihm möglich war, wieder um. Die Alte war fort. Auch der Mantel hing nicht mehr an ſeiner Stelle. Erſchrocken ſetzte der Fritz ſich im Bette auf. „Nun iſt ſie erſt zur Valtineſſin gangen!“ fiel ihm ein. „Nu iſt's aus mit dem Annedorle! Er fühlte nun erſt recht, wie in dieſer all ſein Glück beſchloſſen war. Und ich muß die Valtineſſin-Gv' frei'n! Fräle, Fräle! Ihr müßt noch da ſein! Hört doch nur!“

Aber das Fräle hörte nicht; es war wirklich auf dem Wege zur Valtineſſin.

Hätte er hoffen können, daran zu verbluten, wenn er von dem verletzten Finger den Verband abriß, er hätte es gethan.

„Es wird ſo werden,“ tröſtete er ſich grimmig, „ohne das.“

Indem er vor die Stadelthür hinauslief, gab er ſich das Wort, von Stund' an ernſtlich alles Wild- und Dummthun abzuſchaffen und unter keiner Maske mehr an ſich zu laſſen, ſie ſei ſo verführeriſch, als ſie wolle.

Auch vor dem Stadel war die Alte nicht mehr.

Es iſt eine Eigenheit guter Entſchlüſſe, daß ſie gewöhnlich zu ſpät kommen.

„Glaub' mir's nur, Liesle," ſagte die Heiterethei vor dem Bette knieend und den linken Arm um das Kind geſchlungen, leiſe zu dem ſchlafenden. Sie mußte es dem Kinde noch einmal ſagen, und da ſie es doch nicht wecken wollte, ſo flüſterte ſie: „Ich laſſ' dich gewiß nicht, ſo lang' ich leb'. Ich brauch' kein Kind weiter als dich. Und ich werd' auch gewiß nicht ſchlecht. So was, wie vorhin, thu' ich gewiß nicht, wenn ich bei mir bin, das glaub' mir nur, Liesle! und die Mutter ſelig vom Himmel wird helfen, daß ich's auch im Traum nicht wieder muß thun."

Sie fühlte, daß es ihr heiliger Ernſt war mit dieſen Vorſätzen; das gab ihr neue Kraft. Den nüchternen Blick des hellen Morgens konnten die Gebilde des Traumes ohnehin nicht ertragen; ſie fielen, eines um das andere, vor ſeiner Gewalt in ſich zuſammen, und die Heiterethei ſah halb froh, halb traurig die Geſtalt der Wirklichkeit aus den ſinkenden bunten Hüllen Glied um Glied wiederum hervorgehen. Bald vermochte ſie nicht mehr zu begreifen, wie ſie ſolch „verrücktes Zeug" nur einen Augenblick lang hatte glauben konnen. Es wurde ihr immer gewiſſer, die wachende Heiterethei hatte für das, was die träumende gethan oder noch thun konnte, nicht einzuſtehen. Nur etwas

davon blieb zurück und wär durch kein Mittel zu verscheuchen: die Wirklichkeit, die dem Traum zu Grunde lag.

Bis zu dieser Nacht war die Seele des gesunden, kräftigen Mädchens in geschlechtlicher Hinsicht noch ein Kind gewesen. Wenn sie erst den Fritz ungern in seiner Verwilderung gesehen hatte, so war das eine Folge ihrer natürlichen Gutmüthigkeit gewesen. Dann hatte das endlose Warnen und Rathen der Wachtstubenweiber sie gewöhnt, ihn zum steten Gegenstand ihrer Gedanken zu machen. Furcht, Mitleid, Angst und Selbstanklage hatten dieses Denken an ihn zu inniger Theilnahme gesteigert und ihre Seele vertieft, die aber noch immer geschlechtslos blieb, bis die Eifersucht endlich das Weib in ihr weckte. Die Bilder des Traumes waren nur die Blumenblätter gewesen, die nach Befruchtung der Blüthe abfallen konnten ohne Nachtheil für das Wachsthum der Frucht. Und diese reifte schnell zu der schwellenden Fülle, die sie auf so saftvollem Stamme erreichen mußte.

Bald war ihr einziger Gedanke; „Wenn nur das mit der Ey' bloß geträumt ist gewest! Hernachen ist Alles gut."

Die Milch zum Frühstück für das Kind kostete der Heizerethei ihre letzten Kreuzer. Das berührte sie nicht. Diese tiefen, strömenden Gefühle dehnten ihr Herz bis zum Zerspringen und ließen keiner Sorge darin Platz. Das Elend, das nun, Gesicht an Gesicht,

vor ihr ſtand, verlor, von ihnen angeſtrahlt, alle ſeine Schrecken. Ohne daß ſie es ſelbſt wußte, kleidete ſie ſich, als wär' ein hoher Feſttag. Auch darin zeigte ſich ihre Wandlung.

Wie ſie an dem kleinen Spiegel ſtand, den ſie auf- und abwenden mußte, um ihre ganze Geſtalt darin ſehen zu können, wurde ſie zum erſtenmale in ihrem Leben gewahr, wie hübſch ſie ausſah. Gegen dieſe volle und doch ſchlanke hohe Geſtalt iſt die Ey' nur ein Schatten. Und auch ſolche Haare hat ſie nicht, ſo klar und dicht, wie ſie jetzt der Heiterethei über die Schulter fallen, herab bis faſt auf die Kniee, und ſie einhüllen, daß ſie eigentlich keines Gewandes weiter bedürfte. Nur ein dunkles Gefühl iſt's in dieſem Augenblick, als wären doch nicht alle Sorgen vorbei, welches ſie dem Liesle zurufen läßt: „Es wird Alles gut, Liesle, es wird Alles gut." Sie wundert ſich, daß deſſenungeachtet das Liesle noch wird Milch trinken wollen. „Nimm's doch nicht übel, Liesle, daß ich ſo luſtig bin!" Sie fühlt ſchon, daß ſie es auch bald nicht mehr ſein wird.

Und wirklich, es iſt nun hohe Zeit, wenn ſie gehen will, ſich anzubieten; ſonſt trifft ſie Niemanden mehr zu Haus.

Sie iſt fertig und nimmt das Liesle auf den Arm; denn allein kann ſie's nicht im Häuschen laſſen. Daß es um den Fritz wär' — wie leicht würde ihr das Sich-

Anbieten sein! Um den Fritz könnte sie den großen Weibern knieend abbitten und der Schmerz des zerbrechenden Stolzes würde nur die Wollust des in ihn Sich-Verlierens erhöhen. Wie ist das alles so anders in ihr, als nur gestern noch! Sie drückt das Kind an ihre Brust; sie fühlt halb mit Schrecken, sie ist ihm Ersatz schuldig, denn sie hat den Fritz lieber als das Kind.

Um das Häuschen herum ist sie schon in der Stadt. Sie fragt sich, wohin sie zuerst will. Daß sie zu keiner von den Wachtstuben-Weibern gehen wird, ist natürlich. Da steht ein Haus, die obere Hälfte grün angestrichen, die untere blau; die Besitzer der beiden Hälften sind sich feind und verkünden das solchergestalt jedem Vorübergehenden. Der unten hat viel Felder und Wiesen; er fährt auch selbst mit seinen Kühen; vor dem Hause steht ein Leiterwagen. Der Mann ist beschäftigt, die Achsen daran zu schmieren; die Frau sieht aus dem Fenster und spricht mit ihm.

„Einen guten Morgen," sagt die Heiterethei in ihrer gewohnten Weise. Der Mann entgegnet ihr halblaut, als wünsche er, es mög' es Niemand hören. Die Frau sieht auf die Seite.

„Weil ich einmal da vorbeigeh'. Ihr habt noch Heu draußen. Heint, denk' ich, gibt's noch ander Wetter. Da werd't ihr mehr Leut' müssen anspannen."

Es kommt ihr keine Antwort zu Hülfe, kein: „ja,

wenn ihr könntet helfen.“ Der Heiterethei ſchwillt das Herz. Ein Blick auf das Liesle läßt ſie ſich bezwingen. „Ich wär' im Stand und hälf' euch den Vormittag aus,“ fährt ſie fort.

„„Ich meint'““, ſagt dagegen die Frau zu ihrem Manne, „„dort käm' der Bäs Valtineſſin ihr Knecht. Mach', daß du 'rein kommſt.““

Die Heiterethei ſieht wohl, die Leute fürchten ſich vor der Valtineſſin. Um nicht Zeit zu verlieren, geht ſie weiter und ſagt im Gehen: „Ja, es wird mir doch nicht paſſen. Ihr müßt euch ſchon allein behelfen dasmal.

Der Mann, der ſchon in der Thür war, ſieht, daß ſie geht, und kommt wieder heraus, um ſeine Arbeit fortzuſetzen.

„Was kann's helfen!“ ſagt die Heiterethei; „du mußt Milch haben und Brod, du arm's Liesle. Und wenn nur das mit der Ey' ein Traum iſt geweſt, ſo will ich mir gern noch mehr laſſen gefallen!“

Da kommt der Gurken-Kaſpar daher. Ehe er der Heiterethei anſichtig wird, zankt er mit ſeiner Frau, die ihm mit ihren Töchtern folgt, Alle mit Rechen bewaffnet. Das kommt von deinen Anſtalten! hätt'ſt du beizeit dazu gethan, ſo hätten wir nun Leut'. Aber dir fällt's nicht eher ein, daß du Eins willſt beſtellen, als wenn's ſchon verſprochen iſt.“

„„Da komm' ich gerad' recht,““ denkt die Heiterethei.

„Glück zu ins Heu!“ sagt sie laut und setzt hinzu, als wenn sie spaßte: „Das Annedorle möchtet ihr gern mit haben; ich seh's euch an. Ihr habt nur nicht das Herz, weil ihr wißt, ich bin immerfort schon auf Wochen hinaus verthan.“

Der Gurken-Kaspar erschrickt und stottert verlegen: „Ja, manchmal, da möcht' man wohl — wunderlich Wetter, das ist — wenn nicht — so aber — hat man sich beinah' zuviel vorgeseh'n . . .“

Der Heiterethei schlägt die Gluth ins Gesicht. „Ich glaub' doch gar,“ lacht sie, „Er denkt, ich biet' mich an?“

„„Ja so,““ sagt der Gurken-Kaspar erleichtert. Er war im Zuge noch einen Scherz mit ihr zu wechseln; seine Frau aber rannte ihm absichtlich unabsichtlich den Rechen an den Kopf. Der Gurken-Kaspar war der Mann, der einen Wink verstand und wenn er noch feiner war. Er schluckte hinunter, was er hatte sagen wollen, und ging schweigend fürbaß.

Eine von seinen Töchtern aber wandte sich im Gehen: „Weißt du's noch nicht Annedorle? Sonntag über acht Tag' macht der Holders-Fritz Hochtzig mit der Gringelwirths-Ev'.“

Der Heiterethei wankten die Kniee. So war das doch nicht geträumt? In den Schmerz hinein, der sie mit hundert Krallen faßt, hört sie die Mädchen kichern. Sie rafft sich mit aller Kraft zusammen und lacht:

„Das wißt ihr heut' erſt? Ich hab's beinah ſchon wieder vergeſſen!"

Eine junge Frau, die ihr begegnet, ſagt zu einer Andern: „Wie das Annedorle ſich geputzt hat! Die hat gewiß gedacht, heint ſchon iſt die Hochtzig."

Die Heiterethei drückt unwillkührlich das Kind gegen das ſchwellende Herz, daß es zu weinen beginnt. „Werd' ich doch noch was Beſſer's anzuzieh'n haben zur Gv' ihrer Hochtzig," lacht ſie der jungen Frau über die Schulter nach. Dann wendet ſie ſich zum Liesle auf ihrem Arm: „Pfui, Liesle, wir weinen nicht. Wir thun den Leuten nicht die Lieb'. Sie denken, ſie wollen uns weh thun damit. Lach', Liesle, lach'! Und wenn's uns weh thät' bis in den Tod, wir laſſens doch Niemand merken. Daß die Gringelwirths-Gv' 's erführ' und ſchnitt' ein Geſicht, wie ſie's macht? Daß den großen Weibern ihr Jubel erſt recht fertig werden thät'? Was geht mich der Fritz an? So ein dummer Traum wird doch zu vergeſſen ſein? Ich hab' ihn nicht gemöcht und möcht' ihn noch nicht, wenn er hundertmal noch ledig wär'. Ich mag den nicht. Ich mag gar Keinen! Und ſo iſt's, und nu iſt's fertig!"

Aber ſie ſagt das nur mechaniſch. Sie ſieht ſich verwundert um, wo ſie iſt. „Ich hab' doch was vorgehabt? Daß ich nur nichts Dummes mach', ſo lang' mich die Leut' ſeh'n! Ja, anbieten hab' ich mich wollen. Komm, Liesle, aber gute Worte geben wir nicht."

Das wurde denn ein wunderlich Anbieten, wie es in Luckenbach wohl nicht gesehen worden ist, seit das gute hölzerne Städtchen auf seinen steinernen Füßen steht. Man meinte, wer nach solchen Sünden etwas von den Leuten haben wollte, der müsse auch Reue zeigen und sich demüthigen. Aber das that die Heiterethei nicht. Sie betrieb die Sache mit einem Uebermuthe, der größer und beleidigender erschien, als ihr früherer, weil er mühsam erkünstelt war. Hinter jedem Lachen stak ein mühsam zurückgedrängtes Weinen, und jenes geberdete sich nur deßhalb so wild, damit dieses nicht den Muth gewinnen sollte, hindurch zu brechen.

Wenige waren so ehrlich, zu gestehen, daß sie in dem Gewebe von Vetter-, Basen- und Arbeitskundschaft mit Armen und Beinen gefangen seien. Der Hohn, der ihr an anderen Orten unversteckt entgegen kam, steigerte ihre künstliche Laune nur immer höher. Es war, als sei ihr eigentlich an der Arbeit gar nichts gelegen und sie verlange, man müsse sich bedanken, wenn sie dieselbe nur annähme. Und wenn es Jemand nicht über sich gewinnen konnte, ihr geradeaus abschlägig zu antworten, half sie ihm selber Vorwände zu erfinden. Es schien, sie sei froh, keine Arbeit finden zu können.

So äußerlich fiebernd im Uebermuthe und innerlich zusammenbrechend in Schmerz und Sorge, traf sie auf dem Heimwege mit dem Meister Schramm zusam-

men, der ihrer Mutter Curator geweſen war und nun ihrer war.

Der Meiſter ſah ſich kopfſchüttelnd um. Er war derſelbe, deſſen rothen Kirchenfrack der alte Holunder angehabt, und ging vielleicht nur deßhalb in Hemdärmeln, und blauer Schürze, weil der Leiher ihm das Gewand noch nicht wieder zurückgegeben. Er war, wie wir wiſſen, das lebendige Localblatt des Städtchens, was die Meldung von Hochzeiten und Todesfällen betraf. Bei letzteren ſpielte er — wir haben das aus der poetiſchen Beſchreibung im Munde der Beutlerin erfahren — eine große und erbauliche Rolle.

Dieſer Mann ſah ſich faſt ängſtlich um, als er von der Heiterethei eingeholt wurde, und da er keines Zeugen anſichtig geworden, ſagte er: „Ich bin eigentlich ſo zu ſagen auf dem Weg zu Ihr.“

Die Heiterethei nahm keine Rückſicht darauf, daß er ſich über ſein eigenes Vorhaben zu wundern ſchien; ſie ſagte: „Da haben wir Einen Weg,“ und ſchritt voran.

Der Meiſter wußte es ſo einzurichten, daß kein Vorübergehender merken konnte, er folge der Heiterethei. Er hätte dies ohnehin nicht gekonnt, ohne ſeiner Gravität etwas zu vergeben: ſo ſchnell lief das Mädchen vor ihm her.

Als er ſie an ihrem Häuschen endlich einholte und die Heiterethei erſt nach dem Schlüſſel ſuchen und

dann die Thür aufschließen sah, da schien seine stehende Verwunderung in Betreff der unnöthigen Ceremonie mehr als gerechtfertigt.

Drinnen setzte die Heiterethei das Kind, daß ihr nie so schwer geworden, auf den Boden nieder und gab ihm ein paar Kartenblätter zum Spielen, die einzigen Ueberbleibsel des Wachtstuben-Glanzes.

Der Meister verwunderte sich auch hierüber und sagte dann: „Sie ist heut herum gewesen wegen Arbeit, Annedorle; ich bin nicht heimgewest, wie sie in mein Haus ist gekommen. Arbeit hätt' ich Ihr freilich auch nicht können geben — von wegen ..."

„„Weiß wohl,"" half ihm die Heiterethei. „„Er hat der Leut' schon zu viel. Ich dacht' auch nur, weil ich eben vorbei bin gangen.""

„Der Leut' wegen so just eigentlich gerad' nicht. Und wenn ich schon genug zur Arbeit hab', vom Essen hätt' immer noch was können abfallen. Nur freilich halt zwar müßt' Sie Sich das bei Abend holen von wegen der Leut' halben."

Dieses Anerbieten war der Heiterethei kränkender als aller Hohn, den sie heut erfahren. Der weiße Druckflecken zeigte sich auf ihren Wangen, ehe sie lachend erwiderte: „Essens wegen?"

Der Meister aber schien das Mal nicht aus bloßer Verwunderung den Kopf zu schütteln. „So wär's doch wahr," sagte er halb unwillig, halb bedauernd, „was

die Leut' sagen, daß Sie zu essen weiß, ohne zu arbeiten? Und daß man ihr angesehen hätt', Sie ging so ordentlich recht just bloß zum Schein um Aerbet, und Ihr wär's um Aerbet gar nicht zu thun? Und ich seh', sie hat auch keinen Mangel an Kleidern, das wär' am Sonntag gut genung in die Kirchen, was Sie anhat da. Sie ist nicht von me'n'n Leuten, aber daß Ihr Vater und Mutter seliger sich im Grab sollen umwenden, daß so was aus Ihr wär' geworden, da hab' ich doch erst noch eine Vormahnung wollen versuchen."

Die Heiterethei hielt sich mit solcher Gewalt zurück, daß ihr ganzer Arm erbleichte. Sie schob dem Ausbruche, den sie selber fürchtete, eine Frage als Riegel vor, um ruhiger zu werden.

„Er merkt wohl, wo solche Reden hingehören," sagte sie. „Was steckt Er denn da in der Ecken? Da ist ein Stuhl und eine Ofenbank."

Der Meister Schramm aber drückte noch inniger die Wand an sich oder sich an die Wand.

„Ich meint' doch," sagte er, „es ist just gerad' recht genung, daß ich daher bin gekommen, und ich müßt' mich nicht noch durch die Wetterlücken den Leuten zeigen und meine Reputation verlieren. Sagen doch die Leut', Ihr ist's gar just gerad recht gewest, daß der Regen die Wänd' hat verschwemmt; so künten's die Leut' in der Nachbarschaft nicht am Thür-

Auf- und Zugehen hören, wenn's zu Nacht etwa Besuch gäb' bei ihr. Ich will ja nicht meinen, die Leut' hätten Recht. Aber eine ledige Weibsperson, wo ganz allein wohnt, sollt's gar nicht dazu kommen lassen, daß so eine Frag' nur überhaupt ohnehin überdies könnt' entstehn'. Das Annedorle, mein' ich, kann nix Bessers thun, als daß sie sieht, wie sie, je eher je lieber, unter die Hauben kömmt. Denn man vernimmt ja, daß Der und Jener noch Lust hat, sie drunter zu bringen. Und die können sich weiterhin auch noch der Sach' bedenken. Wo Gelegenheit, da, meinen die Leut', wird sie auch benutzt. Ein'm ledigen Mädle wird überhaupt ohnehin überdies von selber schon scharf nachgerechnet, und wo die Leut' gern das Schlimmst' glauben, da geben sie sich nicht noch Müh', die Sach' erst nachzuseh'n, ob ihr wirklich so an dem ist. So machen's die Leut'. Ich meinestheils, was mich betrifft, will gern nix Schlimm's von Ihr meinen, und drum wär mir's recht, wenn Sie den Beck nähm'. Der hat mir's schon lang lassen merken, daß er Lust hat, das Annedorle zu frei'n, so gut und schlimm, wie sie ist. Aber das Kind da, das müßt' Sie freilich erst von Sich thun."

Die Heiterethei fuhr vor Entrüstung von dem Stuhl empor, auf den sie sich gesetzt. „Den?" sagte sie mit Verachtung. „Der sein eigen Kind nicht haben will? Er will nichts Schlimm's von mir glauben und meint, ich nähm' den?"

Der Meiſter Schramm ſchüttelte jetzt unzweifelhaft vor Verwunderung den Kopf. „Bei dem,“ meint er, „bedächt' ſich die Valtineſſin ſelber nicht. Er hat acht Küh' und kann's kaum erbacken, was er verkauft.“

„Warum heirath't er,“ fuhr das Mädchen fort, „die Küh' nicht ſelber, wenn er ſich ſo in ſie verſchamerjet hat? Ich mag keine Kuh und auch kein'n Ochſen. Ich kann's noch allein ermachen. Ich brauch' Keinen, und wär' er der Herrgott ſelber. Und mit ſeinen Leuten? Als wenn ich den'n was Lieber's thun könnt', als daß ich ſchlecht thät' werden.“

„„Mög' das ſein, wie es will,““ ſagte der Meiſter, indem ſeine Verwunderung einen Amtsrock anzog. „„Aber überhaupt ohnehin überdies darf das Annedorle nicht denken, daß wir von Gerichts wegen ſo ein Aergerniß werden dulden, wie das Häusle da jetzund der ganzen Stadt gibt. Und Sie wird wohl thun, wenn Sie's nicht dahin läßt kommen, daß wir von Gerichts wegen einen Polizeier zu Ihr ſchicken.““

Der Heiterethei erblaßte der ganze Arm. „Es ſoll mir nur einer kommen, ſagte ſie, ich will's ihm ſchon ſagen! Das Häusle iſt mein. Es gibt mir Niemand nix dazu. Und wenn ich die ganzen Wänd' heraus mach' und nix laſſ' ſteh'n als die bloße Decken. Ich will's Ihm ſchon ſagen, daß er für Sich ſoll ſorgen und and're Leut' in Ruh' ſoll laſſen.“

„„Ihr red't wie ein Weibsbild,““ entgegnete der

Meiſter und wunderte ſich über die geiſtige Ueberlegenheit, die er der Heiterethei gegenüber entwickelte. „„Ihr red't wie ein Weibsbild', und einem Weibsbild nehmen wir von Gerichts wegen nichts übel. Denkt ihr denn, der Polizeier kommt für ſich? Ihn ſchickt die Obrigkeit, und die Obrigkeit hat die Gewalt, das heißt wir von Gerichts wegen, und wir von Gerichts wegen dürfen Aergerniß nicht leiden, und nicht der Polizeier, der nur kommt, wenn er wird geſchickt. Na, ich hab' Ihr geſagt, was ich als Ihr Curator Ihr hab' müſſen ſagen. Thu' Sie nun, was Sie will, aber mir kann Sie hernachen keine Schuld geben.“ “

Damit knüpfte der Meiſter die Weſte unter ſeiner Schürze zu und ſchien ſich über die Anzahl der Knöpfe zu verwundern. Dann verwunderte er ſich über den Weg, den er ging, und war noch nicht damit fertig, als er aus der Heiterethei Augen verſchwand.

Die Heiterethei hatte keine Zeit, Betrachtungen über ſeine Verwunderung anzuſtellen, ja, nicht einmal über ihre eigene Lage. Das Kind forderte ungeſtüm das Stückchen Brod, das es nach der bisherigen Hausordnung ſchon vor einer Stunde hätte haben ſollen. Sonſt, wenn es ſo vor ihr ſtand und mit drolliger Ernſthaftigkeit eine Strafrede in unbekannten Sprachen hielt, pflegte ſie es lachend zu küſſen. „Recht ſo, Liesle,“ ſagte ſie dann wohl; „du wirſt auch einmal eine Heiterethei und bleibſt den Leuten keine Red' ſchuldig!“

Dasmal, nachdem sie vergeblich Alles durchsucht, wo noch ein Kreuzer sich verkrochen haben konnte, riß sie das Kind mit plötzlichem Entschlusse in die Höhe und lief aus dem Häuschen, ohne es zu verschließen. Fast hätte sie unwillkürlich das Vorhandensein der Lücke durch die That anerkannt.

Sie hatte nicht weit bis zu dem stattlichen Hause des Becken. Die Heiterethei hätte sich von der Wahrheit der Meinung ihres Curators überzeugen können, der Semmelbeck könne kaum erbacken, was er verkaufe. Der Laden neben der Hausthür war formlich belagert. Zwei Arme, welche die Aeußersten der ganzen Armwelt vorstellen konnten, fuhren bald mit Backwerk aus dem Ladenfenster heraus, bald mit Geld hinein und kamen dabei zuweilen unabsichtlich in Collission mit einander. Der eine gehörte einem unreifen Lehrjungen, der andere einer überreifen Magd. Aber die Heiterethei hatte für das alles keine Augen und keinen Sinn.

Sie rannte an diesen Beweismitteln vorüber und mit solcher Hast durch die Hausflur in die Stube, daß man wohl sah, sie eilte, einen Entschluß auszuführen, ehe derselbe sie gereuen könnte.

Der dicke Meister war eben in der Stube und saß behaglich beim Frühstück. Er sah aus wie die gesegnete Mahlzeit selber und schwitzte leise vor Wohlsein. Alles an ihm war behaglich, ja mehr als behaglich; seine weiße Jacke dehnte sich ordentlich um den wohl-

genährten Leib, der Schweiß auf seinem kahlen Vorderhaupt, der Mehlstaub, mit dem er eingepudert war, die weiten Hausschuhe, Alles zerfloß vor Ueppigkeit.

Erst schien er sich über das Kommen der Heiterethei zu verwundern, aber auch die Verwunderung zerfloß in ein lüsternes Lächeln. Er nickte halb dem Gedanken, der ihm kam: „Hm, ist das wilde Ding endlich mürbe?“ halb der Heiterethei selber vergnüglich zu.

Sein bloßer Blick machte die Heiterethei vor Schaam und Unwillen erröthen. „Er braucht nicht so zu nicken,“ sagte sie zwischen Verachtung und Zorn. „Das Kind da will essen. Weiter ist's nix.“ Sie ergriff ein dortliegendes Brod, und man sah an der Bewegung, mit der sie es anfaßte, daß ihr der Ekel vor dem Mann auf seine Waare überging.

„Ja,“ rief ihr der Bäcker nach und zerfloß in die Worte: „Wenn das Dorle bei mir bleibt, soll das Kind zu essen haben, was es mag, und das Dorle mit. Und meinetwegen kann's auch dableiben.“

Die Heiterethei wandte sich in der Thür. Das Kind kam ihr beschmutzt vor, wenn er es nur nannte.

„Das Kind ist mein, und Er soll's nicht auf die Zunge nehmen!“ sagte sie.

Der ganze Bäcker zerfloß in ein Lachen, „So seh' ich nicht,“ entgegnete er, „warum ich ihm zu essen geben soll, wenn's mich nichts angeht.“

Die Heiterethei ſtand einen Augenblick überraſcht, Die Wahrheit der Aeußerung traf ſie ſo ſtark, daß ſie das Brod wieder auf den Tiſch legen mußte. Aber mit einem Ausdrucke, als wär es nicht darum, ſagte ſie: „Daß Er meint, es wär' geſtohlen? Von Seinem Brod' ſoll's gar nicht eſſen. Und es mag's nicht einmal!"

Der Bäcker lachte ihr nach, dann dehnt' er ſich vor behaglicher Gewißheit. „Elend macht ein ſchön Feuer unter die Leut'. Wenn das Küchelchen noch nicht gahr iſt, mir iſt's gar nicht bang, daß ſie's nicht noch wird."

Die Heiterethei aber ſang und ſcherzte mit dem Liesle den ganzen Weg zurück, bis ſie allein mit dem Kinde in ihrem Kämmerlein war.

Dann aber brach's wie ein Gewitterregen aus ihren Augen. Daß ein Solcher ein braves Mädle nur in ſeinen Gedanken ſchlecht machen und beſchmutzen konnte! Daß man's ihm nicht wehren konnte, von Einer wie von der Andern zu denken!

Aber draußen hatt' es ſchon einige Male gepocht und gelacht. Jetzt wurde das Pochen und Lachen ſo laut, daß ſie es durch den inneren Tumult hindurch hören mußte.

Mechaniſch drückte die Heiterethei ein angehauchtes Tuch gegen die Augen, als die Kammerthür hinter ihr aufging. Zorn, daß es Jemand wagen konnte,

in ihr innerstes Heiligthum einzudringen, verwischte schnell jede Spur des Jammers.

Hatte die Verleumdung ihres Rufes schon einem Wüstling Muth gemacht?

Alle Muskeln der großen schlanken Gestalt schwollen an, wie sie's herumriß nach der Thür. Weiß wie ein Marmorbild am ganzen Leibe vor Spannung der Haut stand sie da.

„Guten Tag herein," sagte eine leichtfertige Stimme.

In der Thür erschien eine weibliche Gestalt, kleiner als die Heiterethei und ihr zugleich so ähnlich und so unähnlich, als ein Mädchen dem anderen sein kann. Es waren zwei ganz verschiedene Worte, aber mit denselben Schriftzügen geschrieben. Eben das, worin ihre Aehnlichkeit lag, machte sie sich so unähnlich. Wie anderer Natur war das Kinderartige, Trotzige, Muthwillige an der Heiterethei, wie anderer an ihrer Schwester! Wie spröde, geschlossen und abwehrend in den Zügen und Bewegungen der Heiterethei, wie sorglos hingegeben und doch absichtlich lockend im Ansehen und Wesen der Schwester; die Heiterethei immerwährende Spannung, steter Nachlaß die Schwester. Dasselbe Auge ließ dort kaum den Augapfel völlig sehen und zeigte hier sein ganzes Weiß; von jenem Mund entblößte das Lachen kaum die weißen Zähne, hier machte es das ganze rosige Zahnfleisch zugleich sichtbar. Und

ähnlich verhielt es sich mit Denkart, Stimme, mit dem ganzen Wesen.

Die Heiterethei kannte die Schwester und trat ihr ernst abwehrend entgegen. „Du hast vor fünf Jahren nicht wieder ins Häusle sollen kommen," sagte sie; „was willst du schon, wo das zweit' erst angefangen hat? Und weißt, daß ich auch das leichtfertig' Lachen nicht leiden kann. Schickt dich deine Herrschaft zu mir und was willst du?"

„„Als wenn man immer geschickt müßt' sein,"" entgegnet die Schwester, indem sie sich geschmeidig hereindrehte aus der Thür in die Kammer. „„Und eine Herrschaft hab' ich eben nicht.""

„Sie hat dich fortgeschickt?" fragte ernst die Heiterethei.

Die Schwester tritt erst unwillkürlich vor dem Blicke der Heiterethei einen Schritt zurück, dann sagt sie trotzig, aber sie weiß, daß der Trotz sie hübscher macht: „Ich bin selber gangen. Die Leut' meinen, Tanzen ist Sünd', und ich will meine jungen Jahr' genießen. Andr'e machen's auch, so heilig sie sich stellen." — Das ganze Zahnfleisch wurde sichtbar, als sie lachend an der Heiterethei sich vorbei schmeicheln wollte. „Und nun sei nicht mehr dumm. Was macht's? Ist's gesund?

Die Heiterethei vertrat der Schwester den Weg zu dem Kinde. Es sah aus, als wenn ein üppiges

Schlingkraut ſich um eine hindernde Marmorſäule herum vorbei winden wollte.

„Wär'ſt du ordentlich wort—," ſagte die Heiterethei; „aber ſo, ich ſag' dir, du rührſt's nicht an."

„„Hm, weil du ſo ordentlich biſt?"" lachte die Schweſter, und nie ſah ſie der Heiterethei unähnlicher. „„Ich war einmal ſo dumm, daß ich anders hab' werden wollen, weil ich gedacht hab', du wär'ſt ſo, weil ich nicht gewußt hab', daß du dich nur ſo ſtellſt. Du brauchſt mich nicht ſo von oben anzuſeh'n. Wenn's was Schlimm's iſt, ſo iſt die, die vor den Leuten nicht beſſer will ſein, als ſie iſt, immerfort noch nicht die Allerſchlimmſt'. Und zumal, wenn's die Leut' doch wiſſen.""

„Was wiſſen die Leut'?" fragte die Heiterethei, indem ſie einen Schritt nach der Schweſter zu that.

Die wich zurück und ſagte nicht ſo muthig als vorhin: „„Frag' ſie ſelbſt, aber ich denk', du wirſt's immer noch beſſer wiſſen, als die Leut'.""

„Du gehſt hinaus," ſagte die Heiterethei gebietend. „In dem Häusle da waren immerfort brave Leut'."

Die Schweſter fügte mit noch kleinmüthigerem Trotze hinzu: „„Kann ſein, einmal.""

„Einmal und immer noch, und drum ſollſt du hinaus. Wen die Leut' ſchlecht machen, der iſt darum noch nicht ſchlecht."

Die Schweſter wollte in gleichem Tone antworten. Es verdroß ſie, daß die Schlimmere noch den Sittenrichter ſpielen wollte. Ueberdies war ſie die Aeltere und hatte darum mehr Recht, hier zu gebieten. Aber es kam doch nur wie verbiſſen heraus: „„Aber wer's ſelbſt thut, meinſt du, und drum biſt du's nicht.““

„Ich ſag' dir's noch einmal,“ fuhr die Heiterethei fort; „die ſelig' Mutter hat ſich meiner noch nicht geſchämt, wenn ſie hat herunter geſeh'n. Und drum lach' ich nur, was die Leut' ſagen.“

Die Schweſter ſammelte ihren ganzen Trotz, um nach dem Kinde vorzudringen. Sie wollte es küſſen. Es ſchrie und langte nach der Heiterethei, die es aufnahm und unwillkürlich mit der Hand abwiſchte, was die Schweſter an ihm berührt.

„Ich ſag',“ drohte die Heiterethei, „und das Kind ſoll wieder brav werden, wie ſeine Großmutter war. Die Kinder haben einen Engel; der macht's, daß es nicht zu dir mag. Und nun gehſt du und kommſt nicht wieder, bis du brav worden biſt, daß es zu dir mag und du darfſt es angreifen. Weil ich's hab' genommen, daß es ſoll brav werden, und plag' mich ſeinethalben Tag und Nacht, ſagen die Leut', es iſt mein Kind. So ſind die Leut', und du weißt, wem es iſt, und könnteſt dran erkennen, wie die Leut' ſind. Red' wie du willſt: du mußt mir's noch einmal danken. Du müßteſt ſagen: ſo iſt ſie nicht, wie ſie die Leut' machen,

aber dir wär's recht, wenn Alle wären wie du, daß du nicht braucht'st zu denken, du sollst auch besser werden. Und drum glaubst du's mit Gewalt, obschon du weißt, es ist nicht wahr. Und — nun kennst mich zu gut, als daß du nicht auf der Stell' fortging'st. Kommst du brav wieder, soll' ich deine Schwester sein und das dein Kind. Und so ist's, und nu ist's fertig!"

Die Schwester machte noch eine vergebliche Anstrengung, sich der Heiterethei gegenüber so stolz aufzurichten als diese that; dann brach sie zusammen vor der Kraft der Wahrheit. Sie hatte nicht den Muth, noch ein leichtfertig Wort zu sprechen, aber noch Trotz genug, ihr Unrecht nicht einzugestehen. Einen Augenblick stand sie unschlüssig, ohne das Ansehen der Heiterethei ertragen zu können. Sie warf noch einen Blick auf ihr Kind und ging weiter. War es die Erinnerung an die Zeit, wo sie besser war und glücklicher, die ihr der alte Holunder zurauschte, oder der Zustand des Häuschens, in dem sie Kind gewesen war: etwas traf dieses leichtsinnige Herz, stark genug, ihm eine Thräne abzupressen. Sie rang noch einen Augenblick stillstehend mit ihrem Trotze, dann kam sie zurück und bot der Heiterethei die Hand. Die gab die ihre nicht. Sie sagte: „Wenn du wieder brav bist, hernachen komm."

Die Schwester wollte lachen, aber es gelang ihr nicht. Eine kurze Weile, und sie war in den Weiden verschwunden.

So lange wartete die Heiterethei, dann ſchloß ſie die Kammerthür hinter ſich und ließ ihren Gefühlen freien Lauf. Ihr Stolz brach zum erſten Male völlig zuſammen im Geſtändniſſe: „Ein ledig Weib iſt das elendſt' Ding auf der Welt! Wie anders hat's da ein Mann! Nicht allein, daß ſie recht thut, ſie muß auch ſorgen, daß ihr's recht ausgelegt wird. Ein ledig Weib iſt wie ein Mäuschen, dem alle Welt auflauert, und wenn es Niemand ein Weh zufügt. Was hilft ihr all ihre Kraft? Gegen die Schläge der Verläumdung kann ſie der ſtärkſte Arm nicht ſchützen. Der ſchwächſte Mann iſt ſtark gegen ſie. Nicht einmal ihr etwas übel zu nehmen, hält man der Mühe werth. Ein Mann kann aufſtehen, auf den Tiſch ſchlagen und zur Rechenſchaft ziehen, wer ihn ſchlecht machen will. Und woran wär' er ſo tief zu verletzen, als ein Weib an ſeiner Ehre? ſo unwiderbringlich? mit einem bloßen Blick, einem bloßen Gedanken?"

Und was nun beginnen! Um Arbeit betteln? Das kann ſie nicht. Lieber ſterben! Das Häuschen, ihr Letztes, fällt ein; ſie kann's nicht ſtützen. Das Häuschen, darin ſie als Kind gelacht und geweint und die Mutter ſie lieb gehabt. Hätte ſie nur Ein Herz, von dem ſie wüßte, es trüg' unausgeſprochen an ihren Schmerzen mit! denn klagen könnte ſie nicht! Die Mutter liegt draußen im Gottesacker, die Annemarie iſt fortgezogen: ihre Schweſter hat dem Häuschen

Schande gemacht; mit dem Kinde hat sie täglich gesprochen, aber es hat ja doch noch kein Herz, das ihre Lage fassen kann. An den alten Holunder, der eben über ihr kratzt und rauscht, als wollte er sie an ihn erinnern, denkt sie nicht; und wenn sie an ihn dächte, er hat andere Leiden und Freuden, und sie muß ihm erst die Seele leihen; seine Seele ist ihr eigen Mitleid und ihre eigene Mitfreude mit sich selbst. Und was soll aus dem Kinde werden? Wird sie's erhalten können und brav erziehen, wie ihre Mutter sie? Wenn sie stirbt, was soll aus ihm werden, wo Niemand es lieb hat, und so arm, ohne Mutterpflege und Vaterschutz? „Am End' ist's besser für dich und das Kind, weg von der Welt, wo einen die Leut' durchaus schlecht wollen haben!"

Immer lockender rieselt draußen der Bach, so viel Mühe sich auch der alte Holunderbusch gibt, ihn zu überrauschen. Immer lockender wird das Bild der heimlichen Stelle darin, wo sie so oft und erst diesen Morgen noch kaum die Lust überwunden, sich hinein zu stürzen, nicht bloß zum flüchtigen Bad. Diesen ganzen Tag hat sie's immer in ihre Gedanken hineinrauschen hören, als rief' es sie; sie wußte nicht, warum; jetzt weiß sie es. Und der Fritz — der sie jetzt vielleicht verhöhnt mit der Gringelwirths-Ev' — wenn er's hört, es muß ihn schmerzen, er muß an sie denken, so oft er Weiden haut; jeder Reif auf seiner Schnitz-

bank muß ihn an die Stelle erinnern, wo die schönsten Weiden stehen und wo . . . Es packt sie wie ein Schwindel. Sie reißt das Liesle vom Boden auf mit wildem Entschlusse. Sie wendet sich, die Kleine auf dem Arme, nach der Thür. Da meint das Kind, die Pflegemutter will mit ihm spaßen. Es schlägt die Hände zusammen und jauchzt laut auf. Sie läßt es sinken und sinkt ihm nach in die Kniee und küßt es und weint laut, und küßt es und weint immer wieder, bis sie Alles von dem Herzen heruntergeweint hat, was es belastet.

Wie schüttelte sich der alte Holunder vor Freude und Schmerz zugleich, als der Heiterethei einfiel: „es ist noch Welt außer Luckenbach, wo's nicht mehr heißt: Respect muß sein im Haus vor den dummen großen Weibern! Warum heißen sie mich die Heiterethei? Warum hat mir der lieb' Gott die starken Arm' gegeben und das lustig' Herz, wenn ich's nicht sollt' brauchen für das Liesle und mich selber?!"

Wieder nimmt sie das Kind auf den Arm: sie jauchzt mit dem Kind um die Wette. „Guck', Liesle, wie wir dumm sind gewest! Der reiche Metzger am Markt, wie oft hat er gefragt: Was will das Annedorle für ihr Häusle? Komm, Liesle, wir geh'n gleich hin!".

Als sie mit dem Kinde hinaustritt durch die Lücke denn nun ist ihr's gleich, was die Luckenbacher

denken davon — in die heitere Mittagsſonne, langt das Lieſle nach einem gelben Schmetterling. Der iſt eben auf dem Weg vom Holunderbuſch in das Gärtchen drüben. Dort ſetzt er ſich auf eine rothe Bohnenblüthe gleich neben dem großen Stachelbeerbuſch. An dieſem bleibt das Auge der Heiterethei, das ihm folgte, haften.

„Wenn die Stachelbeeren reif wären! du biſt hungrig, du arm's Lieſle, und ich auch. Das merk' ich jetzt erſt. Ja, die alt' Annemarie hat Recht gehabt. Wenn's nur den Menſchen einmal wieder hungert, hat ſie geſagt, hernachen iſt dem Tod ſein Heu verregnet.“ Dazu kommt dort — aber er iſt's doch nicht? Ja, er iſt's doch! Der Holders-Fritz iſt's; der Holders-Fritz iſt's wirklich, der dort von den Weiden herauf kommt. Wie ſieht er anders aus, als ſonſt! Er hat eine weiße Weſte unter ſeinem Rock und auch ein ordentlich Halstuch an. Was will er — ?

Faſt wäre die Heiterethei ſo thöricht geweſen, vergeblich zu erſchrecken. Was ſollt' er bei ihr wollen? Den Schloßweg hinauf will er. Es iſt der kürzeſte Weg zu ſeiner Braut; der hochmüthige Giebel da oben, der iſt ja vom Gringelwirthshaus.

Aber ſie iſt ſchon erſchrocken, ſo thöricht das iſt.

Wenn er ſähe, daß ſie über ihn erſchrocken iſt — das darf er nicht wiſſen, wie ihr's um das Herz iſt.

Niemand darf's wiſſen. Um Alles nicht! Das wär' erſt ein gefunden Freſſen für die Leut', für die Gringelwirthsev', für die Valtineſſin, für alle die großen Weiber und — für ihn ſelber mit! Und wenn ſie aller Welt Spott jetzt tragen kann, den ſeinen könnte ſie nicht tragen: nicht einen Blick von ihm, der ſo ausſähe, keinen Laut von ihm, der ſo klänge!

Sie ſetzte das Kind an dem Stachelbeerbuſch nieder; zum erſten Male vergaß ſie, daß es unreife Beeren abreißen und eſſen kann. Sie ſelber ſieht ſich vergeblich nach einer Zuflucht um, wo er ſie nicht gewahr werden ſoll. Aber ſchon kommt er näher. Sie bückt ſich, entfernter vom Zaune, abgewandt vom Wege, den er kommt, nach einem Gelbblack-Stöckchen, das mitten in der Peterſilie ſteht. Der Athem vergeht ihr faſt; ſie ſieht auf die gelben Blumen herab mit einer Angſt, als hinge Tod und Leben für ſie an der Zahl ihrer Blätter. Die Angſt wächſt, wie ihr der Traum einfällt. Hier ſtand ſie ja im Traume mit dem Fritz. So hell war's und ſo warm, und ſo ein fröhlich Rauſchen zog durch Büſche und Kräuter.

Der Holders-Fritz iſt indeß an den Zaun gekommen.

„Sieh," ſagt er, „was ich dir hab' mitgebracht, Liesle!"

Er hält einen Stromweck in die Höhe, ſo gelb gebacken und glänzend, daß das hungrige Kind die un-

reifen Beeren fallen läßt, die es eben in den Mund ſtecken wollte. Es kommt an's Staket und langt danach. Der Holders-Fritz gibt ihm den Stromweck, und es fürchtet ſich ſo wenig vor dem „wilden" Fritz, als wär's all ſeine Tage mit ihm zuſammen geweſen.

Der weiß aber auch nicht, was er ſagt, der ihn jetzt noch den wilden Fritz nennt. Er iſt ein ganz anderer als ſonſt. Da iſt nichts mehr von dem übernächtigen, gedankenloſen Blick, von der dunkeln Röthe in ſeinem Geſicht; nichts mehr von dem herausfordernden, ſchlagfertigen Weſen. Er hat vielmehr etwas Ruhiges, Sinnendes in ſeinen Zügen, das lange Haar iſt bedeutend kürzer geſchnitten und fliegt nicht mehr ſo wild verworren ihm um das Geſicht. Der Blick, die Stimme kommen tiefer aus ſeinem Innern hervor; die Stimme iſt nicht mehr ſo heiſer und gewaltſam in die Höhe getrieben. Er iſt ſchlanker als ſonſt; Alles an ihm iſt milder und beſcheidener und dennoch männlicher. Er iſt ein ganz Anderer; er iſt nun erſt der richtige Fritz, den der liebe Gott in ihm erſchaffen wollte.

Das hungrige Liesle beißt tüchtig in den Stromweck ein; der Fritz ſpricht erſt mit ihr und überſetzt ſich die Reden, die ſie in unbekannten Sprachen hält, ſo gut es gehen will; während deß iſt er näher herangetreten an den Zaun; nun ſagt er ganz leiſe: „Dorle!"

„„Das iſt doch dieſelbe Stimme, wie den Morgen

im Traum,““ denkt die Heiterethei in ihrer wachſenden Angſt. „„Und wie er ſo freundlich mit dem Liesle iſt, das alle Leut' ſonſt ſcheel anſeh'n! Das iſt ſchön von dem Fritz; das will ich dem Fritz nicht vergeſſen, und wenn er . . .““

„Dorle,“ ſagt er noch einmal.

Aber ſie läßt ihn noch zweimal rufen, ehe ſie thut, als würde ſie ihn eben erſt gewahr. Und ſie kommt auch nicht näher an den Zaun; kaum daß ſie die Augen nach ihm hinzuwenden ſcheint.

„Wer weiß, ob ich dich noch einmal allein find',“ fährt er nun fort. „Ich wollt' dich nur was fragen.“

Mit einem Blicke überſieht ſie die ganze Veränderung, die mit ihm vorgegangen iſt.

„Mich?“ fragt ſie ſo gleichgültig und verwundert, als ſie kann.

„„Ja, dich,““ entgegnete er.

„So frag'. Aber mach': ich hab' nicht viel Zeit.“

„Du haſt bei mir aufgeräumt . . .““

„Aufgeräumt? Wer? Ich? Bei dir?“

„„Ja, du; und bei mir. In meiner Werkſtatt in den Städeln, da am Gründer Weg.““

Wenn doch nur ein Baum da herum Ja ſpräche! Die Heiterethei kann's nicht, und hinge wer weiß was davon ab.

„Guckt doch,“ lachte ſie. „Ich hab' weiter nix

zu thun. als daß ich jedem Schlenkerlesjörg da aufräum'!"

Der Holders-Fritz wird dennoch sichtlich freudiger.

„Wenn du nicht roth würd'st, wollt' ich's glauben," sagt er schnell. Und du wirst noch immer röther."

„Er thät' sich freu'n," denkt sie, „sagt' ich Ja. Warum nur? Was hat er damit?" Aber sie sagt: „Freilich, weil ich mich schäm', daß du so einfältig red'st. Und weil ich mich gebückt hab'. Der Bader sagt immer, ich soll aderlassen. Wenn du deinen Spott haben willst, geh zu Deiner."

Der Holders-Fritz sagt, so ernst er kann: „Ich spott' nicht. Ich denk' eben, du sollst die Mein' sein." Ein kleines Bißchen Schelmerei war unter den Ernst gemischt, mit dem er fortfuhr: „Ich hab' gedacht, du brauchst's nicht bei Nacht zu machen; du könntst's am Tage thun."

Die Heiterethei hörte den Ernst nicht vor der Schelmerei.

„Ich hab' dir nix gemacht," sagte sie gereizt, „und dein Gered' leid' ich nicht. Und nun gehst du deiner Weg'. Ich hab' noch nichts mit einem ledigen Bursch gehabt, geschweig' mit einem versprochenen; am wen'gsten mit dir. Ich dächt', du weißt's gut genung. Und ich hab' mehr zu thun, als Maulaffen feil halten, und du läßt mich geh'n; und so ist's, und nu ist's fertig!"

Der Holders-Fritz schwieg einen Augenblick. Dann begann er wieder: „Dorle, hörst du?“ Und als sie hartnäckig schwieg und that, als meine sie, er sei schon gegangen, setzt' er hinzu: „Na, nix für ungut. Ich hab' nur wollen wissen, wie du denkst. 's war nur gefragt, und eine Frag' ist kein Donnerschlag.“ — Dennoch wartet er eine Weile. Wie er sieht, sie antwortet doch nicht, geht er weiter.

Sie kauert während deß wieder am Lackstock und rauft unbarmherzig in die Petersilie hinein, damit es scheinen soll, sie habe wirklich nothwendig zu thun. Aber sie fragt sich: „Ich denk' eben, du sollst die Mein' sein — was will er damit?“

Der Holunder nickt ihr von drüben zu: „Laß ihn nicht fort.“ In den Bohnen vor ihr flüstert die Luft: „Er will dich ja, nur dich; aber weil er denkt du willst ihn nicht, muß er ja zur Gringelwirths-Ev'. Schon aus Stolz ja muß er das nun.“ Doch sie weiß ja selber, ihr ganzes Leben geht mit ihm von ihr, aber sie kann ihn nicht aufhalten, nicht durch einen Wink, nicht durch einen Vorwand, wenn sie auch einen wüßte. Ja, ständ' er vor ihr und fragte noch einmal, sie könnte ihn nichts merken lassen. Um so weniger, je mehr sie fühlt. Es ist, als führte gar kein Weg mehr aus ihrer Seele in die Welt! immer weiter außen ist die Welt, immer tiefer drinn die Seele.

Auf dem Schloßweg, auf der Stelle, wo der alte

Diktes die Stunde zu rufen pflegt, bleibt er ſtehen, der Fritz. Will er wieder zurück? Nein, das Gehen wird ihm ſchwer. Er iſt ja noch krank, und daran iſt ſie ſchuld. Jetzt geht er weiter. Ruft ihn denn Niemand zurück? Und doch erſchrickt ſie, wie ſie rufen hört: „Fritz!“ Das Kind iſt's, das gerufen hat. Das Kind, das nicht reden kann. Und ganz deutlich hat es „Fritz!“ gerufen.

Und er hat es gehört; er bleibt wieder ſtehen, er kehrt um.

Wer hat das Kind Fritz ſagen gelehrt? Die Heiterethei ſelber, ohne daß ſie es wußte, wenn ſie vom Fritz mit ihm ſprach. Das wird er nun errathen. Er muß denken, ſie hat's dem Kinde angelehrt, ihn zu rufen.

Und ſchon ſteht er wieder am Zaun. Den rechten Arm in der Binde lehnt er in die Blätter und Blüthen des Zauns.

„Du haſt mich gerufen, Dorle,“ ſagt er matter als vorhin. „Ich konnt's ohnehin nicht glauben, daß du mich wirſt gehen laſſen.“

„„Ich?““ entgegnete ſie, das brennende Geſicht abwendend. „„Was dir einfällt! Ich hab' nicht an dich gedacht.““

„So war's das Liesle.“

„„Das?““ lacht ſie.

Er fragt das Kind, das er mühsam auf den linken Arm nimmt.

Sie läuft hinzu und hält dem Kinde auf seinem Arm die Hand vor den Mund. „Sei nicht so dumm," sagt sie hastig zu ihm. „Das Kind kann kein Wort reden."

„„Als nur Fritz?"" fragt er, blässer als vorhin, aber wieder mit einem Anfluge von Schelmerei. „„Das ist doch curios.""

„Das ist nicht curios," sagt sie noch hastiger. „Weil dem Nachbar sein Kater Fritz heißt."

„„Der dort?"" fragt der Fritz und lockt ihn: „„Komm, Fritz, Fritz komm. Der muß anders heißen,"" fährt er fort, „„oder er hat seinen Namen vergessen. Das Vergessen scheint überhaupt hier Mode.""

Die Heitereibei ist ganz verwirrt, blutroth, zornig vor Schaam. „Der Kater", sagt sie, „hört bloß auf seine Leut', und nicht auf jeden Narren".

Der Fritz scheint sich an ihrem Zustande zu ergötzen. Wenn auch immer bleicher und leiser redend, man sieht, er wird immer heiterer.

„Warum hält'st du dem Liesle den Mund zu?" fragt er; „es will mir noch was sagen."

„„Es ist nicht wahr, was es sagen will,"" spricht sie. In immer noch wachsender Verwirrung traut sie dem Kinde nicht allein die Sprache, auch die Absicht zu, sie zu verrathen. Und nun wird sie auch noch ge-

wahr, sie zeigt dem Fritz, indem sie dem Kinde den Mund zuhält, ihren Handrücken. Er muß die blauen Buchstaben darauf lesen und mit diesen alles, was sie dabei gedacht. Sie will ihm das Kind vom Arm reißen. Da blutet des Fritz kranker Finger. Er wird noch bläßer als vorher. Er macht eine Bewegung. Sie meint, er wird umsinken und hält ihn mit dem Kinde zugleich. Ihr tiefstes Herz schwillt in Mitleid auf und Liebe, aber der Gedanke: „wenn es Jemand sähe!" beherrscht ihr Aeußeres.

Es war gut, daß der Zaun zwischen ihnen stand, sonst wär' sie mit umgesunken. In einem Arm hat sie den Fritz und das Kind, den anderen stützt sie auf den Zaun. Und, wie eigen! eines von dessen wilden Röschen schwebt wie ein Symbol ihrer Neigung zwischen beiden und zittert zugleich vom Athem Beider. Eben so, Wange an Wange, lagen sie in ihrem Traume, sie fühlt, daß sein Auge, welches sie vor der zu großen Nähe nicht sehen kann, mit eben dem Ausdrucke auf ihr ruht. Es ist dieselbe Stelle wie im Traume. Dieselbe Wonne-Angst dehnt und preßt ihr zugleich das Herz. Sie sieht hinüber nach dem Holunderbusche und könnte sich verwundern, ihn nicht in des Meisters Schramm rothem Kirchenfrack herüber kommen zu sehen.

„Wenn ich könnt' sitzen," sagt der Fritz! „Es wird gleich vorüber sein. Wegen dem Finger hat's nix zu

bedeuten: du brauchst dir kein Gewissen deßhalb zu machen. Der Bader sagt, es wird bald wieder ganz gut sein, daß ich kann arbeiten wie vorher. Es ist auch nicht der Finger, der mich krank hat gemacht."

Die Heiterethei sollte sich darüber freuen, und doch kann sie es nicht. Er wird ihr fremder, er ist ihr wie genommen. Das Gefühl ihrer Verschuldung gegen ihn, ihr Selbst-Vorwurf war ein Band gewesen, das sie an ihn gebunden. Sie fühlte nur, daß ein Liebesband gelöst war. In diesem Gefühle sagt sie, und das Drängende des Augenblicks gibt den Ton dazu: „Geh zu deiner Braut."

„„Braut?"" fragt der Fritz. „„Das ist dummes Zeug.""

„Zur Gringelwirths-Sy'," fuhr die Heiterethei wie im Zorn auf, um nicht weinen zu müssen, und dachte nicht, daß der Zorn eben so gut ein Verräther war, als Thränen.

„„Die Sy'?"" fuhr der Fritz fort. „„Ja, der Fieberhund — die Leut' mein' ich, hätten mich beinah dazu gebracht. Weil ich hab' geglaubt, du hast mich aus Zorn in den Bach gerennt —""

„Und du willst doch zu der," sagte das Mädchen, der das Athmen so schwer wurde, wie damals im Traume.

„Zu dir wollt' ich, sagte der Fritz. Ich wollt'

wiſſen, wie ich mit dir dran bin von wegen dem Aufräumen.“

„„Schon wieder?““

„Und noch um was. (Die Heiterethei fürchtete, er müſſe ihr Herz ſchlagen hören.) Warum du mich vom Steg haſt gerennt.“

„„Weil ich dacht', du wollt'ſt mir was thun.““

„Ich?“

„„Du haſt mir doch aufgepaßt,““ ſagte ſie, von Neuem roth, und die Leut' — ““

„Freilich aufgepaßt, aber nicht —“

„„Sagten, du wär'ſt wüthend,““ eilte ſie, um über das Geſtändniß hinaus zu kommen, daß ſie ſich doch gefürchtet.

„Ja, freilich erſt,“ entgegnete er. „Ja; nach deinen Reden da im Hohlweg am Gründer Markt hab' erſt nicht gewußt, was ich dir ſollt' thun. So war ich des Teufels vor Deſperatheit auf dich, und noch den ganzen anderen Tag.“

„„Was ich hab' gered't, das iſt die Wahrheit geweſt.““

„Eben darum,“ entgegnete der Fritz. „Guck', Annedorle, was ich dir jetzt will ſagen, das hätt' ich noch vor ein Tager acht nicht können ſagen, dir nicht und auch einem anderen Menſchen nicht. Ich hab's erſt dem Nagelſchmied ſeinem Hund, hernachen hab' ich's meinem Fräle vorerzählt, alle Stunden ein paar Mal,

bis ich das unrecht' Schämen hab' verlernt und nicht mehr hab' gestottert und bin roth geworden dabei. Du hast eben in Allem Recht gehabt, und auch darin, daß du hast gesagt, wenn ich dich frei', da — könnt' — noch Einer aus mir werden. Da ist mir's doch wieder in die Backen gekommen. Und wenn dir's die Haar versengen thät', Bursch, du red'st weiter. Wir wollen dich schon kriegen wie der Bader sagt. Schäm' dich, daß du dich schämst, wo's verkehrt ist. Ja, da hab' ich dich wollen fragen, Annedorle, ob du mich wollt'st nehmen. Aber da bin ich heimlich gewest wegen der Fieberleut', und bin Nachts mit dem Beil gerennt, bis du dich hast gefürchtet."

„„Gefürchtet?"" lachte die Heiterethei. „„Und wohl vor dir?""

„Ja, du bist eben noch, wie ich damals bin gewest," entgegnete der Fritz. „Du bist deinen Fieberhund noch nicht los. Du schämst dich noch, daß du dich sollst schämen."

„„Du hast dumm Zeug genung gemacht,"" sagte die Heiterethei. „„du hast Ursach' genung. Ich hab' mir Dummes gemacht, daß ich mich brauch zu schämen.""

„Nu, meinetwegen," entgegnete der Holders-Fritz. „Ich will nicht den Leuten ihren Schulmeister machen, wo ich noch an mir selber genung zu ziehen hab'. Ja, das war alles dumm, was ich damals hab' gemacht,

und wie ich gemeint hab', nu bin ich geſcheidt, das Allerdummſt', das erzähl ich dir ein ander Mal. Zuletzt iſt das alt' Wildthun noch einmal gekommen und hat geſagt: ich bin das alt' Wildthun nicht mehr; ich heiß' jetzt Mannesehr', und weil du ein dumm Wort haſt gered't, ſo verlang' ich nu von dir, du mußt auch einen dummen Streich machen. Es iſt nur gut geweſt, daß ich den alten Dieb in dem neuen Röckle noch zur rechten Zeit hab' weg gekriegt und daß ich trotz dem Fieber noch beſſer bin zu Fuß geweſt, wie mein alt Fräle. Guck', Annedorle, ich ſchäm mich nicht, daß ich muß ſagen: du haſt Recht gehabt, und es iſt alles gut geweſt, was mir von dir gekommen. Auch daß du mich in den Bach haſt gerennt. Es iſt ſchon gut, wenn ſich einer einmal in der Einſamkeit auf ſich ſelber beſinnt, aber er darf kein Stadelthor zwiſchen ſich thun und die Welt. Denn in der Welt und unter die Menſchen iſt er hineingeſchaffen, und dahinein gehört er auch. Ich wär' immer verbiſſener geworden in meinem Fieber und hätt' immer mehr gemeint, die Leut' thäten mir Alles zum Trotz, je mehr ich den Leuten hätt' Alles zum Trotz wollen thun. Und ich weiß nicht wie ich wieder in die Welt hinein hätt' ſoll'n kommen, wenn du mich nicht mit Gewalt hätt'ſt hineingerennt. Hernachen bin ich krank worden, aber nicht an dem dummen Finger und auch nicht von dem Bißle kalten Waſſer, ſondern weil ich hab' gemeint, du kannſt mich

nicht leiden. Und wär' ich nicht krank worden, ſo ſäß' ich jetzt trüben in America und dächt' immer noch, du haſt's auf mich. Aber du weißt nicht, was ich mein', und das braucht's auch jetzund nicht. Genug! ich bin noch hüben, und wenn du mir haſt aufgeräumt, geh'n wir noch heut zum Superdent. Wenn du mich aber nicht willſt haben, ſo bleib' ich ein Junggeſell: eine Andere nehm' ich nicht als dich, und werd' ich noch hundert Jahr."

Wieder barg die Heiterethei ihre Weichheit in Zorn. „„Aufgeräumt hab' ich einmal nicht,"" ſagte ſie. Wer weiß, wer das iſt geweſt! Und du denkſt vielleicht, weil ich ein Häusle hab', ich hab' mehr, als wahr iſt. Und das Liesle da . . .""

„Nehm' ich gleich mit," ſagte der Fritz triumphirend. „Du mußt nicht denken, du haſt's allein gern."

„„Und die Leut' im Städtle ſind mir erbittert; das ließen ſie hernachen an dir aus.""

„Was frag ich nach denen! Das ſind Fieberleut'. Eigentliche Leut' gibt's gar nicht."

Da war ja das Herz, nach dem ſie ſich geſehnt. Der ganze Himmel ihrer Seele wurde blau. Aber ſie ſagte wie zornig: „„Nu, wenn du denkſt, es iſt dein Beſt's, und du willſt's durchaus, aber ich dring mich nicht auf. Wahr iſt's, du haſt mich gedauert wegen der Gringelwirths-Gſ', und ich hab' dir eine Frau gegönnt, wie du eine brauchſt. Aber wegen mir — daß ich dich etwa haben wollt', das iſt mir nicht eingefal-

len. Thuſt du's, meinetwegen, thuſt du's nicht, auch meinetwegen. Brauchſt nicht zu denken, daß ich Einen muß haben. Ich hab's nicht nöthig. Ich kann's noch ſelber ermachen.""

Der Fritz hatte ſeine eigenen Gedanken bei dieſer Rede der Heiterethei. Er brauchte nur in ſeine eigene letzte Vergangenheit zurück zu blicken, um zu wiſſen, wie er er ſie verſtehen müſſe. Er meinte: „ſo iſt's recht. Der Mann muß der Frau voraus ſein: das macht den Reſpect von ihrer Seite und die Lieb' von ſeiner." So dacht' er, aber er ſagte: „Da kannſt du gleich mit angreifen bei mir, wenn du willſt. Ich kann wegen dem Finger noch nicht viel mitmachen im Heu, und das Fräle weiß ihrer Sorg' kein End', wie ſie's allein ſoll durchſetzen mit dem Angeben und Kochen; ſie iſt alt. Sie liebt dich immer und hat von Anfang ein Aug' auf dich gehabt, daß du meine Frau ſollt'ſt werden. Es freut ſich kein Menſch ſo, wie das Fräle, wenn du kommſt. Das Liesle nehm' ich gleich mit."

„„Du denkſt auch,"" lachte die Heiterethei, „„ich hab' auf dich gepaßt und hab' ſonſt nir zu thun und komm' gleich wie ein Spitz, wenn man ruft: Hierher kommſt du?""

„Wie ſich's dir ſchickt," ſagte der Fritz ſchon im Gehen. „Du wirſt ſchon deiner Fieberleut' wegen nicht gleich mit mögen. Aber das Liesle, das iſt nun mein, das iſt das Draufgeld, das wirſt du nicht im Stich laſſen, wenn dich's auch ſollt' reu'n."

Die Heiterethei hielt sich noch immer am Zaun. „„Ich komm' schon nach,"" sagte sie. „„Denn das kannst du gleich wissen, despectirlich behandeln lass' ich mich nicht, und lass' mir nix sagen, wo ich selber seh', was zu thun ist. Und nun gehst du, und so ist's, und nu ist's fertig.""

Aber wunderlich! Wie der Fritz an den Weiden war und eben umbiegend verschwinden wollte, da fehlte wenig, sie wär' ihm nach, hätt' ihm das Draufgeld abgenommen und den ganzen Kauf aufgesagt. Ihr war, als sollte ein Eisen um ihren Hals gelegt und sie damit irgendwo angeschmiedet werden. Alles das, was sie noch vorhin so heiß ersehnt und dann so selig als ihr Eigenthum begrüßt hatte, lag ihr plötzlich als eine Last auf dem Herzen, die ihm das Schlagen wehren wollte. Es war, als wäre sie auf einmal wieder ganz die alte Heiterethei geworden, die in jedem Manne einen Feind sah, gegen den sie sich wehren müßte. Sie bereute, daß sie nicht gleich den Entschluß, mit dem Liesle in die Welt zu gehen, ausgeführt hatte, ehe der Fritz kommen konnte. Das fremde Haus, in das sie sollte, kam ihr wie ein Gefängniß vor. Sie wußte nicht mehr, ob sie den Fritz lieb hatte, oder ob er ihr zuwider war. Sie sollte nun nicht mehr thun, was und wie ihr's einfiel; sie sollte thun, was und wie ein Mann es wollte; und bedachte sie, daß der Fritz eben

dieſer Mann war, dann wußte ſie, es war nur Widerwille, was ſie gegen ihn empfand.

Und doch fühlte ſie zugleich, wie ſorgenlos und ſchön ſich ihr Leben wandte. Das Häuschen hätte ſie doch laſſen müſſen, und die fremden Leute, zu denen ſie ging, ſie mochten wohnen, wo ſie wollten, es waren eben doch nur Leute wie die Luckenbacher auch. Ihr eigenes freies Weſen hätte auch jene ihr zu Feinden gemacht. Die Menſchen wollen ſich nach Andern richten und verlangen, daß dieſe ſich nach ihnen richten ſollen. Wer ſich auf irgend eine Weiſe loslöst, der muß auch in anderer nicht mehr von ihnen abhangen dürfen. Wer die Menſchen braucht, der muß ſein, wie ſie ihn wollen.

Sie fürchtete auch am Ende weniger den neuen Zuſtand als den Uebergang dazu. Ihr ging es wie den Kindern, die ſelber gern aus ihrem Eigenſinn heraus wären und aus Aerger darüber, daß ſie's nicht können, nur noch eigenſinniger werden.

So ſchwer war der Heiterethei noch kein Weg geworden, als nach dem Hauſe, in welchem ſie in Gedanken ſchon geſchaltet hatte. Sie erſann hundert Vorwände, um nur den Augenblick des Hineintretens zu verzögern. Noch vor der Thür wäre ſie faſt wieder umgekehrt. Erſt hatte ſie ſich geſchämt, hinzugehen, nun ſchämte ſie ſich, wieder umzukehren. Am liebſten wär' ihr geweſen, es hätte ſie irgend eine Gewalt ohne

ihr Zuthun hineingeführt, oder sie wäre schon drin, schon seit Jahren drin.

Es war gut, daß sie nun auch anfing, sich des langsamen Gehens zu schämen. „Sie können mir doch nix thun drin, als was ich leiden will, und ist's nicht, als dächt ich, ich müsse drin leiden, was sie mir thun wollen, wenn ich so langsam geh'? Hab ich mich vorher vor dem Fritz nicht gefürcht't, so werd' ich's jetzt nicht erst anfangen. Mögen die drinnen sein, was sie wollen, ich bin ich; nun geh' ich hinein, und so ist's und nu ist's fertig."

Die Gesellen und der Lehrling hatten schon gegessen und die Wohnstube wieder verlassen; das Liesle ließ sich's noch schmecken, aber der Fritz und das Fräle warteten noch auf die Heiterethei. Die kam endlich, und nicht, wie man's von ihr hätte erwarten sollen, wenn man sie sonst kannte. Sonderbarer Weise schien's, als habe sie nicht den Muth, hörbar aufzutreten. So freundlich das Fräle und der Fritz sie empfingen, so fröhlich das Liesle, das schon ganz hier zu Hause schien, ihr entgegenjubelte, ihr war immer, als hätte sie wenigstens einen Arm oder ein Bein draußen lassen sollen, als wär's unhöflich, daß sie so mit ihrem ganzen Körper hereingetreten. In des Herrgotts großer Stube, im Freien, und in ihrem Häuschen war sie wie in ihrem Eigenthume. Auch wenn sie bei großen Leuten in Arbeit, zum Essen in die Stube kam,

erſchien ſie nichts weniger als verlegen. Aber da wollte ſie auch nichts als eſſen, dann ging es wieder hinaus oder heim. Hieher dagegen kam ſie mit dem Anſpruche, hier zu bleiben, das alles, was ſie ſah, als ihr Eigenthum zu beſitzen. Sie konnte den Gedanken nicht los werden, die Leute müßten meinen, ſie dränge ſich auf, wenn ſie's auch nicht merken ließen. Der Fritz wurde ihr immer fremder unter den fremden Umgebungen. Selbſt mit dem Liesle konnte ſie ſich nicht gehaben, wie draußen oder daheim; es war ihr, als hätte das mehr Recht, hier zu ſein, als ſie, und doch fiel ihr hier jede Eigenwilligkeit des Kindes auf, die ſie in ihrem Häuschen gar nicht bemerkt haben würde.

Das Fräle brachte nun das Eſſen und nöthigte ſo guthmüthig und freundlich, als nur möglich war; aber die Heiterethei war nicht zu vermögen, einen Biſſen anzurühren. Sie ſagte, ſie habe zu Haus ſchon gegeſſen. Den eigentlichen Grund verſchwieg ſie. Es war kein anderer, als das Gefühl, daß ſie hier noch kein Eſſen verdient habe. Darum drückte ſie auch die Freundlichkeit der Alten. Sie ſollte ſo viel haben und hatte nichts dafür gethan, und zweifelte, ob ſie's würde können. Sie konnte nicht über den Gedanken eines Verhältniſſes hinauskommen, das ihrem bisherigen mit großen Leuten entſprach.

Als die Alte wieder an ihre Arbeit ging und die

Heiterethei ihr an die Hand gehen konnte, da ward ihr beſſer zu Muthe.

Was war da alles in der Küche vorhanden! In ihrem Stübchen ſich all dieſe Dinge, dieſes Steingut, dieſes Zinn, dieſes blecherne Geſchirr einen Augenblick lang als das Ihre zu denken, hätte ſie jubeln gemacht wie ein Kind, aber die wirkliche körperliche Gegenwart bedrückte ſie. Es war nicht, als wenn ſie dieſe Dinge, ſondern, als wenn dieſe Dinge ſie beſitzen ſollten. Eine ſolche Beſchränkung der perſönlichen Freiheit liegt in jedem Beſitze, und es iſt begreiflich, daß Naturvölker das bleibende Eigenthum als eine Laſt anſehen. Dann war die Alte langſam und mußte ſich immer mühſam beſinnen. Die Heiterethei konnte nicht, wie ſie gewohnt war, raſch und in Einem Zuge ſchaffen: es war, als müßte ſie einem Stotternden zu Gefallen mit ſtottern. Das Mißverhältniß zwiſchen dem, was zu thun war, und der Langſamkeit, mit der das Schaffen vor ſich ging, war bis zum Lähmenden beängſtigend. Sie ſah nicht, wie ſie auf dieſe Art ſollte verdienen können, was man ihr bot, und zugleich war ihr damit der einzige Weg abgeſchnitten, auf dem ſie überhaupt ſich von etwas Bedrängendem zu befreien wußte.

Sie empfand, was ein ſeinem Bauer entflogener Vogel empfinden muß, als ſie am Abende in ihr Häuschen zurückkehrte. Dieſe Nacht ſollte ſie noch mit dem

Liesle darin schlafen, von morgen an beim Holders-Fräle.

Sie hatte selber begriffen, daß der längere Aufenthalt in dem von dem Regen her noch ganz feuchten Häuschen das Kind krank machen müsse; jetzt reute sie's, nachgegeben zu haben. Es war ihr nichts geheißen worden; was sie gethan hatte, hatte sie freiwillig gethan: dennoch kam sie sich vor, wie in fremder Gewalt, und selbst in dem Vorschlage, die seitherige Schlafstelle zu verlassen, schien ihr nun der Fritz schon den Herrn gespielt zu haben.

Als sie ihr Häuschen und den alten Holunderbusch wiedersah, jubelte sie dem Kinde auf ihrem Arme zu: „Nu sind wir wieder zu Haus, Liesle! Wenn die Welt recht schön sollt' sein, müßt' ich das Häusle da auf meinem Schiebkarr'n in die Welt hinein können fahren. Und wo's recht weit und lustig, da müßt' ich's können hinstellen, einmal in einen Wald, ein ander Mal auf eine Wiesen. Und wo's uns nicht mehr gefiel', heidi wären wir fort und lachten alle Leut' aus! Der Fritz könnt' bei uns sein und auch das Fräle; das wär' noch schöner. Aber ich müßt' können machen, was und wie ich selber will; es sollt' ihr Schaden gewiß nicht sein. Und ich müßt' jeden Augenblick fort können."

„Du bist ein närrisch Kind, Liesle," sagte sie, als sie die Kleine, die schon halb schlief, ins Bett brachte,

eigentlich zu ſich ſelber. „Es iſt ja noch gar nicht ſo weit; wir können ja jeden Tag noch fort. Das Häusle trägt uns Niemand davon. Das mußt du dir nur immer vorſtellen, und du wirſt ſeh'n, wie leicht die Sach' hernachen geht."

Und ſie ging wirklich den andern Tag ſchon leichter. Der Fritz hatte mit dem Fräle geſprochen. Das ſagte, als die Heiterethei kam: „Wenn ich wüßt', daß du die Sach' allein möcht'ſt machen, das wär' mir eine große Lieb'. Du haſt einen jungen Kopf, der kann ſich leichter beſinnen, und junge Händ' greifen raſcher an. Aber es müßt' dir nicht zur Laſt ſein."

„„Aber was denkt ihr denn, Fräle?"" entgegnete die Heiterethei froh. „„Ich muß nur ſeh'n, daß ich's auch ſo mach', wie ihr's gern habt, und das könnt ihr immerfort ſagen."""

Nun ging ein ander Schaffen an, als das geſtern war. Und je mehr die Heiterethei ſah, wie das Fräle ihre Kraft und Geſchicklichkeit bewunderte und ſich darüber freute, deſto beſſer ging's ihr von den Händen. Sie verſorgte nicht allein den ganzen Haushalt daheim, ſie gewann Zeit, ganze Stunden auf den Wieſen dabei zu ſein, und da gefiel ihr's doch am beſten. Sie dachte ſich den Fritz als ihren Bruder und das Fräle als ihre Mutter. Dieſe nahm die Pflege des Kindes über ſich, und das gedieh ſichtbar. So ging's von Tag zu Tag beſſer, bis der Fritz ſie bat, zu beſtim-

men, wann die Hochzeit sein sollte. Sie hatte absichtlich den Gedanken daran sich fern gehalten. Sie begriff, der Leute wegen müßte dazu gethan werden. Man kam überein, in acht Tagen sollte die Hochzeit sein. Aber von da an wachten all die alten Bedenken und Gefühle in ihr auf. An ihrem Fleiße wurde man keine Veränderung gewahr: er nahm eher zu, weil sie sich im Schaffen zu zerstreuen suchte. Aber es zeigte sich eine Empfindlichkeit, die in jedem gleichgültigsten Worte einen Vorwurf sah, weil sie sich bewußt war, Vorwürfe zu verdienen. Sich selber tröstete sie immer mit der Zuflucht, die ihr in ihrem Häuschen blieb. Dennoch konnte sie es dem Fritz in Gedanken übel nehmen, daß er so wenig ihre Nähe suchte. Er hatte viel mit einem Zimmermanne zu verkehren, er war viel auswärts, und ihr schien es, er verlängere die Unterredung mit demselben absichtlich über das Nöthige hinaus, um nur so lange ihrer los zu sein. Und es waren nur so wenig Tage mehr übrig, die sie noch beisammen sein sollten. Dazu bemerkte sie, daß man ein Geheimniß vor ihr hatte: bald ertappte sie einen Gesellen, bald den Lehrling auf einem Winke, den sie nicht bemerken sollte. Sie kam sich vor wie verrathen und verkauft. Dann kränkte es sie, daß der Fritz keine Dienstleistung von ihr verlangte: zuweilen war sie auf dem Sprunge, ungerufen etwas zu bringen, Pfeife, Ausgehe-Rock und und dergleichen. Wenn er sie einmal bat, dachte sie:

wenn er dich lieb hätt', thät er nicht so fremd. Und doch — verlangte er einmal etwas, ohne zu bitten, trat ihr das Blut ins Gesicht, daß er schon den Herrn spielen wollte, und fast täglich sagte sie ihm ein Mal den ganzen Handel auf und drohte mit ihrer Flucht in ihr Häuschen. Das reute sie dann wieder, und in ihrem Aerger über sich selbst sagte sie ihm: „Ihr habt wohl recht, ich gehör' nicht in so ein Haus. Ich kann's den großen Leuten einmal nicht recht machen." Dann sagte der Fritz: „Das ist uns nicht eingefallen, zu meinen, du gehört'st nicht in unser Haus. Das weißt du selber recht gut. Und du bist doch nicht von selber gekommen; wir haben dich hergeholt. Aber du thust, als müßtest du dich gegen den Himmel wehren, wenn er nicht sollt' auf dich fallen. Das ist nir als dein Fieberhund. Du selber machst dir all' die Vorwürf', über die du bös wirst, wir nicht. Ich thu' dir keine Gewalt; und wären wir schon getraut, es wär' nicht anders. Was du mir nicht zu Lieb' thun magst, das verlang' ich nicht." — Sie fühlte dann, daß er Recht hatte, sie fühlte seine Liebe in seiner Geduld, und das vermehrte nur ihren Unwillen auf sich selbst und dadurch wiederum ihre Empfindlichkeit.

War das ein Erstaunen in dem guten Luckenbach, als bekannt wurde, der Holders-Fritz wolle die Heiterethei heimführen. Ein Fragen und ein Erstaunen und

wieder ein Fragen und Erstaunen. Wie früher die Heiterethei, so hatten nun der Holders-Fritz und das Fräle von gutem Rath, Warnungen und Unglücks-Prophezeiungen zu leiden. „Es wundert mich," pflegte der Fritz zu sagen, „wenn ich hinaus komm, daß nicht die Bäum', die Zäun' und die Gränzstein' gelaufen kommen mit gutem Rath. Aber so weit, wie sie das Annedorle damit haben gebracht, so weit sollen sie's bei mir nicht bringen."

Und das Wort hielt er. Nicht, daß er zornig die Warner abgewiesen hätte, denn es war ja jetzt sein Wahlspruch nicht mehr, Wildthun, sondern Ueberlegung und ruhige Festigkeit mache den Mann.

Er hatte sich eine eigne Methode erfunden, auf die er sich bei sich selbst nicht wenig wußte. Sagt' ihm einer, er solle sich wohl bedenken, eh' er den Schritt thue, dann entgegnete er: „Ja, bedenken muß man freilich Alles. Mancher machte keinen dummen Streich, wenn er sich erst bedacht hätt'. Das mein' ich auch."

„Ihr könntet Jede kriegen im Städtle," fuhr dann Jener fort, „und da sind reiche Mädle genung. Die Valtinessin hat's nah genung gegeben, wenn Er käm', ein Nein thät' nicht fallen. Und ich wüßt' hundert reiche Bursch', die sich die Händ' lecken thäten nach der Gringelwirths-Gy'. Die hat Geld und Sachen; da kann's heißen: „Goldmädle, ich mag dich."

Dann sagte der Fritz: „Ja, Reichthum ist eine Hauptsach', und die Waltinessin, das ist eine ganze Frau." Und in dieser Art ging es weiter, so daß der Andere am Ende nichts mehr zu sagen wußte und ging.

Das Holders-Fräle hatte sich eine andere Art, die Leute mit guter Manier los zu werden, beigelegt. Sie war immer etwas schwerhörig gewesen.

Sagte ihr Eine: „So ein arm Mädle wird doch Ihr Fritz nicht nehmen," dann entgegnete sie wohl: „Grämen, meint Ihr? Ja, ich hab' mich schon genung gegrämt darum, und gedoctert hab' ich, aber es hat Alles nichts wollen helfen."

„Ihr versteht mich falsch," sprach dann wohl die Warnerin mit lauterer Stimme; ich mein', von wegen der Heiterethei —"

„„Ja,"" nickte das Fräle. „„Einerlei: 's ist alleweil einerlei gewest, was ich auch hab' angewend't. Ja, die letzt' Zeit ist's immerfort noch schlimmer gewest.""

Dann sagte die Andere schreiend, mit Armen und Beinen handtierend, um den Augen verständlich zu werden, wenn nicht den Ohren: „Ihr habt mich nicht verstanden, ich mein', von wegen eurem Fritz —"

Das Fräle hatte Mund und Augen aufgerissen dabei, dennoch kam zum Vorschein: „Hitz'?" ja: das

iſt's eben. Hitz' hab' ich die ganz' Nacht in den Ohren gehabt; und ich wunder' mich nur, daß ich heut einmal wieder ſo gut hör'. Ja, manchmal iſt das ſo, aber hernachen wird's wieder ſo ſchlimm wie zuvor."

„„Wenn das gut gehört heißt!"" meinte dann die Andere bei ſich und gab ihren Vorſatz auf.

Das Reden der Leute hätte das Fräle nicht irr gemacht; der Heiterethei wunderliches Benehmen that mehr dazu.

„Guck', Fritzle, guck' wohl, was du da machſt," ſagte ſie zuweilen zu ihrem Enkel. „Mir iſt das Annedorle immerfort im Kopfe gelegen, und ich hab' gemeint, ſie paßt juſt zu dir. Aber wie ſie jetzt iſt, da wird mir's manchmal angſt; das wird immer ſchlimmer, je mehr's auf die Hochtzig losgeht; was ſoll da hernachen erſt werden!"

„„Laßt's nur gut ſein, Fräle,"" ſagte dann der Fritz. Manchmal möcht' ich auch mit den Häuſten drein hau'n, aber hernachen würd's erſt recht ſchlimm und nicht wieder gut zu machen. Und das iſt nix, ſondern Verſtand macht den Mann. Paßt auf, es iſt weiter nix, als die alt' Heiterethei, die ſich noch geſchwind in ihr aus will toben. So einen alten Fritz oder Chriſtlieb oder meinetwegen ſo einen alten Adam hat jeder Menſch in ſich ſtecken; der muß einmal heraus. Und das weiß ich aus Erfahrung; der alt' Fritz hat auch am ärgſten in mir gewirthſchaft't, wie er geſeh'n, nun

wird's Ernſt, daß er 'raus muß. Bleibt ihr nur immer wie bisher. Der alten Heiterethei wär's ſelber lieber, man braucht Gewalt; da könnt' ſie ſich erſt recht verſtocken.""

Aber nicht allein von der Heiterethei kam ihm Anreizung, ſeiner Philoſophie zu vergeſſen und wieder vom „alten Fritz" beſeſſen zu werden, welchen böſen Geiſt er mit ſo viel Kraft ſeither hatte von ſich abzuhalten gewußt.

Hat man einen Popanz in die Kirſchen geſetzt, damit er die Sperlinge abhalten ſoll, dann lähmt das graue Diebesvolk erſt ein allgemeiner Schrecken. Sein bloßer Anblick ſcheucht ſie ſchon davon. Nur hier und da findet ſich ein kecker oder durchtriebener Kopf, der ſich nahe genug wagt, das Schreckbild genauer anzuſchauen. So grimmig dem Popanz der verbogene Hut ſitzt, bald kommt der Wagling auf den Gedanken, es möge wohl kein Kopf darunter ſtecken. Einmal, zweimal flieht er wohl unwillkürlich, wenn der Popanz ſich zornig ſchüttelt. Aber er ſieht, der ſchüttelt ſich nur, wenn der Wind weht; wie nahe liegt der Schluß, der Wind bewegt ihn, er nicht ſich ſelbſt! Und warum kommt der Popanz nicht und verfolgt den Wagling, der nun ſchon in kleiner Entfernung vor ſeinen Augen, wenn er welche hat, Kirſchen naſcht? Aber nur ein wenig näher, und der Wagling ſieht, er hat keine, er hat gar keinen Kopf, er hat wirklich keinen Kopf! Der Wagling macht durch ſein Beiſpiel Anderen Muth, dieſe wieder Anderen. Nicht lange, und das ganze

graue Volk verhöhnt den Popanz, den es im Kreise umzirpt, und bald sitzt der Furchtsamste darunter dem armen Popanz auf der schlagenden Hand und läßt sich triumphirend mit ihr vom Winde schaukeln.

Aehnlich wie dem Popanz mit den Sperlingen ging es dem Fritz mit den Burschen seiner ehemaligen Kameradschaft; der Unterschied lag nur darin, daß der Fritz kein Popanz war.

Daß er von einem Mädchen sich in den Morast rennen lasse, das hatte den Burschen die Augen geöffnet über das Wahnbild seiner vermeintlichen Kraft. Sie hatten sich's so lange und so laut in allen Wirthshäusern vorgeschrieen, bis sie es selber glaubten, nicht die Kraft des Fritz, sondern die Macht der Meinung von derselben hatte die Wunderthaten vollbracht, die man jener sonst zugemessen. Es hatte sich Keiner ihm ernstlich gegenüber gestellt, weil man gemeint, es sei doch vergeblich. Und wo man nicht in dieser Täuschung befangen war, da hatte man es mit dem besten Erfolg gethan. Der und Der hatte den Fritz bezwungen, aber Niemand hatte es ihnen geglaubt. Und diese waren bei Weitem nicht einmal die Stärksten gewesen.

Das alles war dem Fritz nicht fremd geblieben. Es ist leicht, bescheiden auf einen Vorzug zu sein, der allgemein anerkannt ist. Als seine Stärke bezweifelt wurde, stieg sie ihm wieder im Preise, und seine neue Philosophie hatte schwere Proben zu bestehen, um so

ſchwerere, je mehr er ſeine Geſundheit wiederkehren fühlte. Es gab Augenblicke, wo er das Wort bereute, das er ſich ſelbſt gegeben, nie wieder an einem Schenkorte handgemein zu werden. Die ſchwerſte Probe ſtand ihm heute bevor.

Zum erſten Male wieder ſeit dem Gründer Markt beſuchte er einen öffentlichen Ort. Die Heiterethei begleitete ihn, und es war ein ſchöner Anblick, als die beiden hohen blühenden Geſtalten geputzt neben einander nach dem Schützenhofe gingen. Die Muſik tönte ihnen ſchon von Weitem entgegen.

In der Heiterethei war ein wunderlicher Kampf. Von dem ſchönſten Burſchen zum Tanze geführt zu werden, ſchien ein Vorzug der einem Mädchen ſchmeicheln konnte. Aber die Leute mußten ſagen: „Seht, da kommt die, die immer die Männer verhöhnt hat und die Mädle, die Männer genommen, und nun nimmt ſie ſelber einen. So lang' hat ſie ſtolz gethan, als ſie keinen hat gehabt: da ſieht man, es war nur Neid und Aerger.“ Unwillkürlich ging ſie immer ſo entfernt vom Fritz, als nur möglich war, und that, als ob ſie gar nicht zu ihm gehöre.

Im oberen Stübchen neben dem Tanzſaale war nur noch ein Tiſch frei. Daran ſetzte ſich der Fritz und ließ etwas zu trinken bringen. Die Heiterethei nahm an dem anderen Ende Platz. Sie trank keinen Tropfen und kehrte ſich wenig an den Fritz.

An den übrigen Tiſchen trank man, um ſich Muth zu machen, deſto mehr, und nicht lange, ſo begann das Mittel zu wirken. Von allen Seiten wurden Spottreden laut. Der Schlimmſte unter all den Sprechern war der Adams-Lieb. Jeder Rede folgte erſt ein halbunterdrücktes, und da der Fritz ruhig blieb, als hörte er nichts, ein immer lauteres Lachen.

„Ich möcht' wiſſen, wie ſich's im Zehntbach läg',“ lachte der Adams-Lieb.

„„Ich ſollt' doch meinen, es müßt' ſich weich darin liegen,““ ſagte einer von einem anderen Tiſche.

„Und kühl,“ meinte einer aus einer Ecke heraus.

„„Sonſt würd' ſich einer nicht hinein legen laſſen,““ lachte der Adams-Lieb wieder.

Der Fritz ſtand auf. Wie die hohe kräftige Geſtalt daſtand, war es doch, als hätte ſich der alte Reſpect wieder gefunden. Einen Augenblick hielt ängſtliche Erwartung Aller Athem an. Der Heiterethei braune Augen lachten einmal wieder wie von Stolz und Freude. Aber draußen hatte eben ein neuer Tanz begonnen. Der Fritz war nur aufgeſtanden, die Heiterethei in den Saal zu führen und ſich mit ihr unter die Tanzenden zu miſchen. Die Spottredner faßten neuen Muth, aber auf der Heiterethei-Wangen zeigten ſich im bunten Wechſel die weißen Druckflecken mit dunkelm Roth. Hinter dem Paare her tönte wiederum

das Gelächter über des Adams-Lieb und seiner Genossen Späße.

In der Thür riß sich das Mädchen von seinem Arme los und sagte leise, aber heftig: „Ich geh' nach Haus. Du kannst da bleiben. Du hörst wohl solche Reden gern."

Es war, als schüttelte eine unsichtbare Hand die Gestalt des Holders-Fritz zusammen. Es war ein Ruck, vor dem seine Brust den ganzen Athem ausstieß in einem hörbaren Hauche. Dann sagte er mühsam leise, indem er die Hand gegen die Brust stemmte, wie um keinen zu lauten Ton heraus zu lassen: „Wenn du auch noch bittst, du sollt'st mich lieber helfen halten."

Die Heiterethei lachte halb zornig, halb geringschätzig: „Sieht nicht aus, als braucht'st du einen, der dich hielt'. Du bist ja der stark' Fritz, mein' ich, der wird sich doch allein können halten. Ich geh' aber nu, und mich hält Niemand, das sag' ich dir!"

Der Holders-Fritz hielt sich wirklich mit beiden Händen an den Rockklappen vor seiner Brust fest. „Das ist die Prob'," redete er in Gedanken auf sich ein, „ob du ein anderer Kerl worden bist wie vordem. Und wenn du die nicht hältst, hernachen ist deine ganze Aenderung nix als ein dummer Jungenstreich gewest, wie die vorher, nur wieder ein anderer. Dein Wort mußt du halten. Das sag' ich dir; du bleibst ruhig, und wenn der Teufel selber in die Heiterethei fuhr'.

Sie soll seh'n, und alle sollen's seh'n, daß der Mann nicht im Wildthun steckt." Dann wandt' er sich so ruhig zur Heiterethei, daß die sich darüber ärgerte. „Wenn du willst geh'n, ich bezahl' nur, und hernachen geh' ich mit."

„„Ich kann auch allein geh'n; ich fürcht' mich nicht,"" entgegnete sie.

„Brauchst nicht zu spotten," sagte der Fritz. „Ich sag' dir nur, ich hab den Saal da wohl zwanzig Mal geräumt und schäm' mich jetzt deßhalb, und du selber hast mir's verdacht, und wenn du mir's jetzt verdenkst, daß ich's nicht thu', so sag' ich dir doch: so stark bin ich in dem Saal noch nicht gewest als jetzund."

Draußen trug der Fritz dem Schützenwirth auf: „Ihr könnt den Burschen drinn'n sagen, sie sollen morgen Abend in meinen Garten in den Städeln kommen. Es ist der Vorabend vor meiner Hochzig, und ihr könnt ein paar Eimer Bier hinbringen."

Der Wirth ging in den Saal, und der Fritz und die Heiterethei konnten noch einen Flintenschuß weit davon das Jubelgeschrei der Burschen hören über die Einladung. Diese legten die Burschen natürlich so aus: Der Fritz wolle sich wieder heimachen. Sie stolzierten um einen ganzen Kopf gestreckter als zuvor vor ihren Mädchen einher. Er hatte die Herausforderung, den Ruf seiner Kraft wieder herzustellen, mit der Flucht beantwortet. Morgen aber sollte er Stich halten müssen. Da wollten

ſie ihm zeigen, daß es noch andere Leute gäbe, die's eher verdienten, der Starke zu heißen, als der Holders-Fritz.

Die Heiterethei erlebte das alles in ihren Gedanken mit. Sie ließ ſich nicht vom Fritz führen und war ſo übermüthig, aber auch ſo bitter als noch nie. Wenn ſie ihn wie ein Kind behandelte und ihm über kleine Gräben weghelfen wollte oder ihn fragte, ob er auch noch heil und ganz ſei, und ob ſie ihn nicht halten ſolle, damit er dem Stein, über den er geſtrauchelt, nichts thue, da faßte der Fritz noch mehr als einmal nach ſeinen Rockaufſchlägen.

Das Fräle daheim wußte heute noch weniger als die Tage her, wie ſie mit der Heiterethei daran war.

Die Nacht war vorüber, der Vorabend der Hochzeit war gekommen. Die Heiterethei erſchien den ganzen Tag in derſelben Laune, wie geſtern; bei ſich hielt ſie immer den Gedanken feſt, wenn's ihr einfiele, heute noch in ihr Häuschen zu gehen und nicht wieder zu kommen. Morgen war ſie dann vor Sonnenaufgang mit dem Liesle auf dem Weg.

Die eingeladenen Burſchen fanden ſich alle ein und waren erſtaunt, auch die älteren Kampfhähne der Gegend, die früher mit dem Fritz um den Preis der Stärke gewetteifert, da zu finden. Der Fritz und ſeine

Gesellen hatten den Tag über mit in den Grasboden eingeschlagenen Stecken und darauf genagelten Brettern Tische und Bänke aus dem Stegreif hergestellt. Es war lustig beim Biere — denn auch der Schützenwirth und das bestellte Getränk blieben nicht aus — in dem großen Gras- und Baumgarten zu sitzen.

Es dauerte auch gar nicht lange und ein herausforderndes Wort um das andere ließ sich vernehmen. Der Fritz konnte sich kaum all derer erwehren, die ihn zu einem Ringkampfe im Spaße auf dem weichen Rasen einluden. Vergebens gab er sein neues Glaubens-Bekenntniß zum Besten: wer stark sei, solle Gott danken und seine Stärke zur Arbeit anwenden, und wenn etwa ein Unglück oder ein Unrecht an ihm oder an Anderen Abwehr fordere. Sein Widerstreben machte sie nur dringender. Die Heiterethei war am Schlimmsten. Und da man ihn sonst dazu gezwungen hätte, seine Kraft mit den Angreifern zu messen so machte er den Vorschlag, damit wenigstens bis vorm Nachhausegehen zu warten. Und dieser wurde endlich, doch nicht ohne Widerstand, angenommen.

Wie man im besten Schreien und Trinken war, trat der älteste Geselle des Fritz in der Heiterethei alten Kleidern, die er zu erhaschen gewußt, wunderlich verkleidet, unter die Gäste. Er sagte, er sei das Annedorle und habe vom Zainhammer heim seinen Schiebkarren in dem weichen Boden unten am Bache festgefahren.

Ob ihm nicht einer der Anwesenden, der stärker sei, den Karren herausholen wolle.

Da entstand ein allgemeiner Aufbruch. Man sah, es sollte eine Kraftprobe gelten, da war Jeder dabei. Nur der Fritz schien ungehalten, daß des Gesellen alberner Einfall das Fest störe. Er redete seinen Gästen zu, hier zu bleiben und ihn allein wieder gehen zu lassen. Aber sein Zureden half nichts, und halb willenlos wurde er mit den Abhang hinuntergezogen, wo der Schiebkarren schwerbepackt wirklich im weichen Rasen festgefahren erschien.

Jeder wollte nun der Erste sein, den Karren wieder herauszuholen. Darüber kam Keiner dazu, und ein Aelterer machte den Vorschlag, die Reihe des Zutritts durch Loosen zu bestimmen. Das geschah; nur der Fritz schloß sich aus.

Und nun begann ein ähnliches Schauspiel, als am Abende des Gründer Marktes das Reicker Wirthshaus gesehen. Eine wahre Musterkarte aller beim Aufheben eines Schiebkarrens möglichen Stellungen entfaltete sich. Da sah man die Siegesgewißheit lachend zu dem Karren eilen und den Aerger der getäuschten Hoffnung, fluchend und die Gelenke zurecht rückend, wieder davon hinken und endlich mit lautem Gelächter über das gleiche Schicksal Andrer sich trösten.

Dem Fritz mochte der Anblick nicht behagen; er

ging wieder hinauf, wo man erst gesessen hatte, und man verlor ihn aus den Augen.

Nun hatten sich die sämmtlichen Gäste ohne Erfolg an dem Karren versucht, und einstimmig war man der Meinung, es sei ein Verirspiel. Den Karren vermöge kein Einzelner herauszuheben, und sei er der Stärkste.

„Vielleicht," lachte die Heiterethei, die den vergeblichen Bemühungen mit Jubel zugesehen, „ist der Karren so verhext, daß ihn nur ein Weibsbild kann herausbringen."

Alle redeten ihr zu, es zu versuchen. Man hätte gern noch eine Weile auf fremde Kosten gelacht, um sich für den Hohn, den man so eben erlitten, zu entschädigen.

Die Heiterethei tanzte in den Karren. Sie dachte an ihren Triumph über Schneider, Weber und Schmied. Aber der Karren war doch schwerer, als der ihre damals gewesen. Gelang ihr schon mehr als den Anderen, hob sie ihn auch, von der Stelle rückte sie ihn doch nicht.

Indem brachten der Adams-Lieb und noch Einige den Fritz den Abhang heruntergeführt.

„Was Einem recht ist, das ist dem Andern billig," schrie der Adams-Lieb. „Wir sind Alle ausgelacht worden, das muß sich der Fritz auch lassen gefallen."

„„Ja,““ ſchrie ein Anderer, „„er ſoll hernachen nicht können ſagen: Wenn ich nur gewollt hätt', ich hätt' ihn 'rausgebracht.““

Der Fritz wehrte ſich vergebens, die Kinderpoſſen mitzumachen, wie er ſagte. „Und was wär's denn nun? Ob ich ihn 'rausbrächt' oder nicht, deßhalb wär' ich um nichts beſſer und um nichts ſchlimmer, als ich bin, und ihr alle mit einander nicht.“

„„Ja,““ ſagte der Adams-Lieb, „„dann hieß' es: Das ſind alles Jungen geweſt, der Holders-Fritz iſt allein Einer.““

Ein Anderer meinte: „Und hernachen glaub' ich auch, der Fritz hat's ſelber angeſtellt, damit die Leut' über uns könnten lachen.“

„Soll ich?“ fragte der Holders-Fritz die Heiterethei, die neben ihm ſtand.

„„Nein!““ entgegnete die zornig.

„Was Schlimmer's kann nicht werden,“ ſagte der Fritz, „als daß ſie mich auslachen. Und da kann Keiner mir was vorwerfen, ſie ſind alle ausgelacht worden.“

„„Aber ich kann's nicht leiden,““ erwiderte die Heiterethei noch zorniger. „„Dich ſollen ſie nicht auslachen.““

„Ja, er hat's ſelber angeſtellt! er hat's ſelber angeſtellt!“ ſchrie Alles durch einander. „Da kriegt's einer wohlfeil, daß es heißt, er iſt allein der Starke.

Er ſoll ſich auch auslachen laſſen, oder er iſt kein ehrlicher Kerl.“

„„Ja, wenn ihr mir ſo kommt!““ ſagte der Fritz; „„laß mich nur, Dorle, vielleicht lachen ſie nicht.““

Er ſtand ſchon im Karren und bückte ſich.

Die Mäuler, die ſchon zum Lachen aufgeriſſen waren, blieben vor Verwunderung offen, wie man den Karren gehoben ſah, und als ihn der Fritz nun vollends noch quer den Abhang herauffuhr, da öffneten ſie ſich noch weiter. Aber es war kein Gelächter, was herauskam, ſondern ein Ausruf des Staunens.

Dem Fritz aber ſchien es ſo wenig um ihre Bewunderung zu thun, als er ſich vor ihrem Lachen gefürchtet. Oben ließ er den Schiebkarren aus den Händen und ſagte: „Ich hab' euch euren Willen gethan, nun laßt das Bier nicht noch matter werden.“

Alles ſetzte ſich ſchweigend vor Aerger, Schaam und Bewunderung. Von einer ferneren Einladung zum Ringkampfe war den Abend nichts zu vernehmen. Vielmehr erhob ſich, da man dem Biere wiederum zugeſprochen, der alte Preis des ſtarken Fritz ſo laut als je zuvor. Aber dem Fritz gewann er nicht das leiſeſte Lächeln ab. „Laßt das dumme Zeug,“ ſagte er; „wie ich geſtern eure Reden ruhig angehört hab' und gangen bin, das war hundertmal mehr, als das mit dem Karr'n.“

Die Braut aber ſaß ſchweigend dort, und die Druckflecken zeigten ſich wie geſtern mit dunkler Röthe auf ihren Wangen.

Als Alles aufgebrochen war und der Fritz ſie nach Hauſe führen wollte, riß ſie ſich los. „Daß du's ſchon anfängſt?“ ſagte ſie, mühſam das Weinen vor Zorn unterdrückend. „Ich bin nicht, wie meine Mutter war, das ſag' ich dir, und gefallen laſſ' ich mir nir. Jetzt hol' ich das Liesle; die Nacht ſchlaf' ich in meinem Häusle; mach' du, was du willſt; ich mach's auch. Und ſo iſt's, und nu iſt's fertig.“

„„In deinem Häusle kannſt du nicht ſchlafen,““ ſagte der Erſtaunte, indem er ſich an ſeinen Rock-Aufſchlägen faßte. „„Und das Liesle ſchläft nunmehr. Das wirſt du nicht aus dem Schlaf aufwecken. Ich halt' dich nicht, das hab' ich dir tauſendmal geſagt; daß mir's weh thut, wenn du gehſt, das weißt du ſelber. Und deßhalb kannſt du immer die Nacht noch bei deinem Fräle bleiben. Da biſt du ſo gut aufgehoben, wie du's in deinem Häusle wär'ſt. Wenn du's willſt, geh'n wir an deinem Häusle vorbei, ich hab' ſo im Sinn' gehabt, daß ich dich morgen hin wollt' führen vor der Trauung.

Das Mädchen erwiderte nichts, ſie ging aber voran nach ihrem Häuschen zu, ſie ſehnte ſich danach; vierzehn Tage lang hatte ſie es nicht geſehen. Der Fritz, in dem eine neue Hoffnung aufgegangen war, drang

ihr seinen Arm nicht auf, sondern folgte der Eilenden schweigend.

Es war eine jener lauen Sommernächte, wo man meint das Gras wachsen zu hören. Die Halme, von der Hitze des Tages auf die Erde niedergebeugt, tranken sich im Thau wieder frisch und richteten sich leise knisternd in die Höhe. Was unter dem weichen Mantel der Nacht Lebendiges sein Wesen treibt, das raschelte am Boden hin oder durchschnitt im zackigen Fluge die Luft. Da trommelte der Otternbrutfänger Igel, der stachelgeharnischte sich selber zu seinem Marsche den Takt, die Nachtfalter rannten mit ungeschickter Galanterie die Blumen an, denen das Ständchen galt, daß sie mit schweren Flügeln absummten. Die Grillen durchstachen der Nacht die schwarzen Ohren mit ihrem spitzigen Gesange. Der geizige Hamster zankte seine eigene Frau von seiner Hausthür hinweg. Hier und da stieg ein Kater im Grase umher und schüttelte vornehm nach jedem Tritte den Thau von den hochgehobenen Pfoten.

Von all diesem Leben und Treiben an seinem Wege bemerkte unser eilendes Paar, in seine Gedanken versunken, nichts. Eine Weile schritten sie zwischen grünen Hecken hindurch, dann an der alten grauen Stadtmauer hin. Jetzt kamen sie unter die Weiden. Die Heiterethei blieb plötzlich stehen. Dort, wo sie ihr Häuschen wußte, schimmerte etwas hell durch die Nacht. Das

alte, graue Häuschen konnte das nicht ſein. Was aber war es ſonſt? Hätte der Mond hoch am Himmel geſtanden, ſie hätte gemeint, er vergolde mit einem Streiflichte das alte Dach; aber er kam erſt hinter dem Felſen an dem Häuschen in die Höhe.

Der Fritz theilte ihr Erſtaunen nicht; er lächelte, wie einer, der eingeweiht iſt, in das Geheimniß, deſſen Eröffnung einen Andern überraſchen ſoll. Wenn er noch ſchneller eilte als die Heiterethei, ſo geſchah's, um, was in ihr vorgehen mochte, in ihrem Geſichte zu leſen.

Und es war doch ihr Häuschen! Und war es doch auch nicht. Seine äußeren Umriſſe waren es, aber auch nicht, die es ſeit ſeiner traurigen Veränderung durch den letzten Regen gezeigt. Es hing nicht mehr im Innerſten zerknickt an dem Fels; es ſtand mit wagrecht abſchneidendem Forſt gerad empor, ſo gerad, als ſich die Heiterethei nicht erinnern konnte, daß es geſtanden. Je näher ſie kam, deſto mehr Neues fiel ihr daran auf. Nicht allein die Lücke in der Lehmwand, die ganze alte Wand war fort. Dafür zeigte ſich ein Netz aus ſchlanken Balken gewebt und die Maſchen mit Feldern von roth ſchimmernden Ziegelſteinen ausgefüllt, oben darauf ein luſtiges Ziegeldach.

Sie ſtand wie ſelbſt verſteinert davor, bis der alte Hollunder aufrauſchte wie vor Freude oder Schmerz des Wiederſehens. Da brach ihr ein Strom von Thränen aus den Augen, und ſie rang die Hände

und rief nur immer wieder aus dem tiefsten Schmerz heraus: „Ach, mein gut alt Häusle! Ach, mein gut alt Häusle!“

Erst meinte der Fritz bei sich: „Nu adje, alte Heiterethei! Nu muß sie heraus!“ Als aber das Mädchen nicht aufhörte, über ihr altes Häuschen zu jammern, da ging's ihm selber nahe, und er bereute fast, was er so gut gemeint.

„Aber, Dorle,“ sagte er begütigend, „es ist ja dein alt' Häusle noch, wenn's auch einen neuen Rock an hat gekriegt. Inwendig ist's noch gerad' so, wie es gewesen ist. Und der alt' Holunderbusch, der hat nicht ein Aestle eingebüßt. Den hab' ich bewacht, wie wenn er mein Bruder wär'. Auch nicht das Rothschwänzchen-Nest darauf ist weg.“

„„Nein!““ sagte das Mädchen, „„mein Häusle ist das nicht mehr. Das geht mich nix an. Ich hab' gedacht, wenn's nicht mehr geht, zieh' ich wieder in mein alt' Häusle, und nu hab' ich keines mehr. Nun hab' ich nix mehr auf der Welt. Nun kann ich fort in die Fremd'. Da hab' ich nu nix mehr zu suchen.““

Der Fritz bewegte die eine Hand schon halbwegs nach den Rockklappen, indem er erwiderte: „Ich hab' freilich nicht gedacht, daß du die Sach' so wirst ansch'n. Aber das ist's auch nicht. Du weißt's recht gut, daß ich's nur hab' aus Lieb' gethan.

„„Ja,““ sagte die Heiterethei, „„damit du mich recht könnt'st plagen, und ich wüßt' nicht, wohin' Deßhalb hast du's gethan. Du hast's fortgethan, damit ich nir mehr hätt' und dich müßt' nehmen.““

Der Fritz redete in sich hinein: „Das ist die alt Heiterethei, und du willst ein Mann sein!“ Mit Gewalt an sich haltend, fuhr er gegen das Mädchen gewandt fort: „Das wirst du doch einsehen, daß das Häusle so nicht hat können bleiben. Der nächst' Regen hätt's vollends weggeschwemmt.“

„„Ja,““ sagte die Heiterethei immer zorniger. „„Du hast dich geschämt, daß das Häusle ein arm Häusle ist gewest. Da hast du müssen zeigen, daß du ein Reicher bist. Ich hab's allein nicht gewußt, daß ich arm bin, und da hast du mir noch mein Häusle müssen nehmen, damit ich's nur recht soll fühlen, daß du ein Reicher bist und ich bin arm.““

Der Fritz hatte Mühe, sich zu halten. Er sagte sich: „Wenn das Eis geht, da gibt's auch ein Gepraſſel: hernachen wird's von selber still. Guck', Dorle, hätt' ich mich geschämt des Häusles wegen, so hätt' ich's lassen geh'n. Und dich zwingen, wie du vorhin hast gemeint, das ist mir auch nicht eingefallen. Eben darum, weil du immer mit deinem Häusle hast gedroht, und du hast sollen seh'n, daß ich dir keine Gewalt hab' wollen anthun.“

„„Ja,““ sagte die Heiterethei noch zorniger, „„sag',

was du willſt; was ich ſeh', das ſeh' ich. Du haſt mich wollen los werden. Ich bin einmal nicht wie andere Leut', drum bin ich auch überall zu viel. Du hätt'ſt mich's nicht ſo merken zu laſſen gebraucht. Ich wart' von ſelber nicht, bis die Leut' ſagen: nu kannſt du geh'n. Und ich geh' auch, wenn ſchon du mir mein Häusle haſt genommen. Du denkſt Wunder, was du biſt. Ich hab' nicht auf dich gewart't, bis du kommen biſt. Ich brauch' Keinen, und dich gar nicht. Mach', was du willſt, ich mach's auch. Und ſo iſt's, und nu iſt's fertig!""

Der Fritz hatte ſich wiederum erſt mit beiden Fäuſten feſt gepackt. Aber er ſah, die alte Heiterethei ſpottete aller milden Mittel. „Nun muß es biegen oder brechen. Nu mög' draus werden, was da will. Das iſt kein Fieberhund jetzund; das iſt die wahr' Mannesehr', und die muß aufrecht erhalten werden. Aber ruhig, Burſch, und ohne Wildthun!" So dachte der Fritz bei ſich, ſpuckte in Gedanken in die Hände und brach los:

„Ich denk' Wunder, wer ich bin? Und was denkſt du denn, was du biſt? Ich will dir ſagen, was du biſt. Ein albern's Mädle biſt du, das ſelber nicht weiß, was es will. Das da meint, nu iſt's was Rechts, wenn du nur immer was anders willſt, als andere Leut'. Armuth iſt keine Schand', wenn man ſie nicht ſelber hat verſchuld't, aber ſie iſt auch nix, womit man groß kann thun, wie du's machſt. Aber ein Arm's kann ſonſt Tugenden haben. Und die ſind's hernachen wohl, worauf du ſo ſtolz

biſt? Nein, du meinſt, der Stolz ſelber iſt eine Tugend; und da biſt du ſtolz, daß du ſtolz biſt. Oder iſt's, weil du meinſt, du biſt ſtark und kannſt ärbeten? So ſtark du biſt, ein Pferd iſt noch ſechsmal ſo ſtark und ärbet dich ſechsmal weg. Da kann's auch noch ſechsmal ſo ſtolz ſein, als du. Das macht den Menſchen aus, daß er Vernunft hat, aber Vernunft haſt du nicht viel mehr wie ein Pferd, ſonſt wär'ſt du nicht ſtolz. Ja, du meinſt, das iſt Vernunft, daß du ſchnippiſch kannſt thun und machen, daß Leut', die auch nicht mehr denken als du, über Ding' lachen, wo du und die Lacher erſt euch die Müh' geben ſolltet, ſie zu begreifen. Das iſt Vernunft, daß einer ſucht, die Welt zu verſteh'n und was er darin ſoll ſein und ſoll ärbeten, daß er das auch wirklich wird. Aber nicht, daß einer wider den Strom will ſchwimmen und ſich einbilden, er iſt allein geſcheidt, und die ganz' Welt iſt confus, und er iſt noch groß im Recht, wenn nicht der ganz' Strom umwend't und ſchwimmt mit ihm bergauf. Das iſt Vernunft, wenn man den Leuten erweiſ't, was man ihnen ſchuldig iſt, und iſt nicht unbillig gegen ſie in ſeinen Gedanken. Die Leut' aber, gegen die du's haſt, das ſind Fieberleut', und die ſind nirgend als in deinem Kopf. Und auch daran iſt dein Hochmuth ſchuld. Die wirklichen Leut' haben mehr zu thun, als daß ſie Tag und Nacht nur an dich dachten und was ſie dir zum Trotz wollten thun. Die wirklichen Leut' ſind freilich auch nicht alle vernünftig, und man wär's ſelber nicht, wollt' man

ſich nach Allen richten. Die Unvernünftigen läßt man geh'n. Denen thut man zu viel Ehr', man mag ihnen zu Gefallen oder zum Trotz wollen leben. Und wer ihnen Alles zum Trotz will thun, der richtet ſich eben auch nach ihnen, wie der zu Gefallen, und iſt recht mit Wiſſen und Willen ihr Knecht. Das, was die Vernünftigen von uns meinen, das ſollen wir nicht verachten. Aber wir ſollen's auch nicht zu ſehr achten, denn die Vernünftigen ſind noch nicht die Vernunft ſelber. Man muß nix darauf geben, was ſie überhaupt ſagen, ſondern darauf, was ſie ſagen thäten, wenn ſie unſere Sach' ſo kännten, wie wir ſelber. Darum müſſen wir eben ſelbſt vernünftige Leut' werden und dürfen keinen Fieberhund für einen wirklichen oder gar für was noch Beſſer's anſeh'n, er mög' ſich geberden und ſagen, was er will. Du meinſt, das iſt was Recht's, wenn du ein Erdäpfelfeld umhackſt, aber an dir ſelber hackſt du nicht, und wenn du in deinem Unkraut thät'ſt erſticken. Ueber das Unkraut auf einem Feld ſchimpfſt du, und auf das Unkraut in deinem Kopf, da biſt du ſtolz. Du willſt die Männer verachten und die Weiber, wenn du doch verſtänd'ſt, was das iſt: ein Mann und ein Weib! Hernachen würd'ſt du nicht darüber ſpotten, ſondern gäb'ſt dir Müh', daß du eine wirſt. Deine Fieberhünd' hab' ich mir ſeither laſſen gefallen, weil ich gemeint hab', du wirſt ſie ſelber abſchaffen. Aber nu ſeh' ich, es werden ihrer nur immer mehr, je geduldiger ich bin. Du ſollſt

Reſpect haben können vor mir, und ich will Reſpect haben vor dir; ſonſt müßt' ich dich nicht lieb haben, wenn mir's gleichgültig wär', wie du biſt. Ich zwing' mich dir nicht auf, aber ich bettel' mich dir auch nicht auf. Das Häusle da iſt dein; ich hab' nix dran zu ſuchen. Du kannſt wieder hineinzieh'n. Du kannſt machen was du willſt. Dir weh thun wollen hab' ich nicht und würd's nicht, und wenn wir hundert Jahr' lang wären getraut: aber wenn ich heirath', will ich der Mann ſein. Nu weißt du, was ich von der Sach' denk' und von dir. Danach kannſt du dich entſchließen. Und ſo iſ's, und nu iſt's fertig."

Noch im Sprechen hatte er jeden Augenblick gemeint, jetzt werde die Heiterethei aufbegehren und ihr Verhältniß vollends zerreißen. Er fühlte, er habe ſie ſo lieb, als ein Mann ein Weib nur haben könne. Er fühlte das um ſo ſtärker, je gewiſſer er meinte, er ſpreche ihrem Zuſammenſein jetzt das Todesurtheil. Um ſo überraſchter war er, als ſie auch nun noch ſchwieg, da er ſeine Rede geendet. In ihrem Geſichte konnte er, da der Mond ſich in dicke Wolken gehüllt, nicht leſen. Er horchte auf ihren Athem: ſie athmete nicht raſcher als ſonſt. Erwartete ſie, daß er doch noch ſich aufbetteln würde? Dann hatte ſie ſich geirrt. Er war ſich bewußt, ſo viel Geduld gezeigt zu haben, als ein Mann nach ſeiner Meinung zeigen durfte. Und die Strafrede war er ſich und ihr ſchuldig geweſen.

Deßhalb schwieg er auch. Sie wandte sich endlich langsam, zu gehen, und er folgte ihr. Auf dem ganzen Heimwege sprachen Beide kein Wort. Das Fräle hatte mit dem zu Bette gehen auf die Heiterethei gewartet. Der Fritz sagte gute Nacht und ging stolz und doch herzensbedrängt nach seiner Werkstatt in den Städeln. Er fühlte, daß seiner Erklärung heute kein anderweitig Gespräch mehr folgen dürfe, sollte sich ihr Eindruck nicht verwischen.

Draußen aber hoben sich immer noch thauerfrischte Halme, trommelte der Igel, trieben die Nachtfalter ihre ungeschickte Galanterie fort, die Grillen zirpten, die Hamster zankten, die Kater schüttelten noch immer den Thau von den gehobenen Pfoten. Jedes hatte mit sich zu thun. Das Häuschen schimmerte unbekümmert; nur der Holunderbusch schien zu ahnen, was diese Nacht in zwei liebenden Menschenherzen vorging. Er rauschte leiser, wie um sie nicht zu stören.

Der folgende Morgen fand das ganze Haus des Holders-Fritz schon wach. Es war ja der Trauungs-Tag seines Hauptes. Er selber kam mit der Sonne von seiner Werkstatt herein. Nur die Braut ließ sich nicht sehen. Die Trauung sollte früh vollzogen werden. Das Holders-Fräle fand die Heiterethei noch schlafend, als sie ihr den gestrigen Anzug von dem

Stuhl an ihrem Bett hinwegnahm und das Brautkleid dafür hinlegte. Auch für das Liesle war ein festlicher Gewand besorgt worden. Das schlief in einem besonderen Bette.

Der Holders-Fritz konnte seine Unruhe kaum verbergen, als Viertelstunde um Viertelstunde verging und das Mädchen nicht zum Vorschein kam. Das Holders-Fräle merkte ihm seinen Zustand an und ging, nach ihr zu sehen. Gleich darauf kam sie erschrocken wieder. Sie schlug die Hände zusammen und sagte: „Die Schand'! die Schand'!"

Der Fritz fragte nicht. Er begriff, das Fräle hatte sie nicht gefunden.

„Wenn sie nicht unten am Brunnen ist," unterbrach er sie.

„„Ich hab' mir's seit jenem Tag vorgestellt,"" sagte das Fräle, „„wo sie so wunderlich ist worden. Und die ganz' Nacht hab' ich sie hören lachen. Daß das meinem Dichterle muß geschehn!""

Der Fritz wurde fast zornig. „Aber sie ist da," behauptete er, „und sollt' sie in jenem Schrank vorstecken." Er wollte die Gewißheit so lange von sich abhalten, als ihm möglich wäre. „Und macht kein Lärmens davon. Das wär' manchen Leuten just recht, wenn's herumkäm'. Und es wär' doch nicht wahr! Macht eure Sach' ruhig fort, Fräle. Es ist noch eine Viertelstund' Zeit. Bis dahin ist sie wieder da."

Und so war es wirklich.

Aber die Klinke ging lange vorher, ehe die Thür sich aufthat, und die Thür stand lange auf, ehe Jemand darin erschien. Und die Heiterethei, denn sie war der Jemand, wär', wer weiß, noch länger auf der Schwelle stehen geblieben, hätte das Fräle sie nicht hereingeholt.

Dem Fritz war es schwerer, als es zu sagen ist, seinen inneren Jubel zu verbergen. Er gab ihr schweigend die Hand und fühlte die ihre in der seinen zittern.

Das Fräle begriff nicht, wie ihr das Kleid zu geworden sei.

Die Heiterethei entgegnete, die alte Annemarie habe sie aufgesucht und ihr diesen Dienst geleistet.

„Und wo ist sie denn?" fragte der Fritz. „Ist sie draußen? Fräle hol sie doch herein."

„„Wie ich 'runter an den Brunnen bin gangen,"" sagte die Braut scheu, „„da ist sie wieder heim.""

„Und da sagst du," warf ihr der Fritz vor, der begriff, was die Heiterethei dachte, „wir schämen uns deiner, und du bist's, die sich unser schämt. Und wenn wir so wären, wie du meinst, dann hätt'st du auch Ursach' dazu. — —"

So klein der Fritz, seinen Grundsätzen getreu, seine Hochzeit hielt, mehr Aufsehen konnte die „größte" nicht machen. Die Straßenecken, wo das Brautpaar vorbeikam, hatten das Ansehen eines Bienenstocks, der

eben ſchwärmen will. Die Kirche war ſo voll, wie nur ſelten während des Gottesdienſtes. Da die Warnungen nicht gefruchtet hatten, ging nun das Prophezeien los, und das prophezeite Unglück wär' für zehn Paare zu viel geweſen, geſchweige für eins.

Wir ſchweigen von allem dem und verſichern nur, daß vielleicht nie ein ſchöneres Paar in Luckenbach zuſammen in die Kirche gegangen iſt.

Die Braut hatte ſchon oft den Bräutigam angeſehen, ja, ſchon die Lippen geöffnet gehabt, dem Bräutigam etwas zu ſagen, und doch geſchwiegen und, wenn der Fritz fragte: „Du willſt mir was ſagen, Dorle?“ die Augen wieder weggewandt und leiſe geantwortet: „Wart' nur. Jetzt noch nicht.“

Als ſie nach beendeter Trauung wieder aus der Kirche heraustraten, fiel ein leichter Wolkenduft wie ein zarter Schleier in kleinen leiſen Tröpfchen auf ſie herab und regnete Gold in den Kranz der Braut, wie der Volksmund ſagt.

Jetzt flüſterte ſie: „„Ich weiß nicht, ob ſich's ſchickt und ob du auch magſt: ich möcht' gern an meinem Häusle vorbei zu dir.““

„Warum zu mir?“ fragte der Fritz, indem er zur Antwort den Weg nach dem Häuschen einſchlug. „Du kannſt nun eben ſo gut ſagen: zu dir oder auch zu uns. Wenn du nur allemal denkſt, daß du zu mir

willst, wenn du heim gehst in unser Haus, da will ich zufrieden sein."

Es war kein unnützer Einfall, der dem Fritz jetzt kam, nach dem Häuschen zu einen Umweg zu machen. So verloren sie die Gaffer endlich und kamen allein und unbeachtet bei dem Häuschen an.

Ein schönerer Vormittag ist nicht leicht gewesen. Kein Wölkchen am Himmel, und der alte Holunderbusch hat von dem leisen Sprühregen her ein Hochzeitkleid an, weit prächtiger als der rothe Kirchenfrack des Meisters Schramm: das blinkt und funkelt durcheinander wie tausend Diamanten, wenn er nach seiner Art in sich hineinlacht: und so herzlich und selig in sich hineingelacht, wie heute, hat er noch nie. Das erneute Häuslein unter seinen Flügeln glänzt, als wär' es selber eine Braut. Der Fels an seiner linken Flanke hatte über sein graues Hemde einen Rock angethan, aus den schönsten, röthesten Pechnelken gewebt, auf seinem Haupte einen grünen Hut wie ein Tyroler. „Siehst du," redete er mit hundert rauschenden Stimmen auf das Häuschen hinein, „all den Glanz dankst du mir, und hast mir's übel genommen, wie ich dir das alte Gewand auszog, wie ein ungebärdig Kind auf dem Knie der Mutter, die es putzen will. Es wird nichts Neues und Gutes, wenn das Alte nicht ausgetrieben wird, frag' nur den Holders-Fritz und seine Braut; denen ist's gangen wie dir." — Und auch

an Muſik fehlte es nicht. Der alte Holunderbuſch ſtellte in ſeiner wunderbaren Vielſeitigkeit den Brautführer und das Muſik-Orcheſter zugleich vor. Ein Grasmückchen darauf ſang die Melodie zu dem ewigen Lied von der glücklichen Liebe, und zwei ſelige Herzen ſchlugen den Tact dazu. Denn drüben im Gärtchen über dem Schloßweg, da lehnt die Braut leiſe ihr Angeſicht an des Bräutigams Bruſt und ſagt: „„Ich muß dir's doch ſagen, Fritz; ich wollt', ich müßt's nicht ſagen und du wüßteſt es ſchon.““

„Und wenn ich's weiß, ich hör's noch tauſendmal gern," erwiderte der Fritz nur mit ſeinen Augen. Es iſt der Blick der ihr im Traume ſo weh gethan. Und da ſtanden ſie ja auch hier im Schatten von dem alten Apfelbaum.

Sie wollte weiter ſprechen, aber ſie ſieht ſich erſt noch einmal ſcheu um, ob Niemand in der Nähe iſt, und ſeinen Augen weichen ihre aus.

„„Ich war ein dumm's Mädle und bin nur immer dummer worden ſtatt geſcheidter, und geſtern war ich am allerdummſten. Die ganz' Zeit her, ſeit wir zum letzten Mal haben hier geſtanden — aber, guck', es iſt auch nix Gering's, daß Alles auf einmal anders ſoll werden, und man ſoll ſein eigener Herr nicht mehr ſein, zumal für ein arm's Mädle, das nix hat, als daß es ſich nix braucht ſagen zu laſſen.““

Sie ſchweigt wieder. Die dunkle Roſe gleich neben ihr findet Zeit, den Schmetterling zu fragen: „Nun ſag', ob ſie röther iſt als ich! Der würdigt ſie keiner Antwort und ſetzt ſich auf die Bohnenblüthe, wo er dem Mädchen ins Geſicht ſehen kann. Aus dem iſt die alte Heiterethei völlig verſchwunden; über Nacht iſt die Blume der Innigkeit völlig aufgebrochen, die in der Traumnacht die Knoſpe geſprengt.

Unten in den Weiden rauſcht es ſo heimlich, daß man ſeine Gedanken darüber vergeſſen kann.

„„Ich hab' dir nicht geſagt,"" fuhr die Braut fort, wie mir's war; ich hab's nicht gekonnt und kann's auch jetzt nicht, obſchon ich will. Ich hab' damals, wie du an das Gärtle biſt kommen, gethan, als wär' mir nix an dir gelegen; aber wenn du wärſt gangen, wie dir das Liesle gerufen hat, guck, ich wär geſtorben. Daß ich den Männern bin feind geweſen, das iſt von meinem Vater ſeliger gekommen. Als ein klein Kind hab' ich müſſen ſeh'n, wie er meine Mutter hat geſchlagen, daß ſie manchmal beinah iſt liegen blieben. Da hab' ich meine Arm' um die Mutter geſchlungen, daß er mich mit hat müſſen treffen, weil ich's auch nicht hab' beſſer haben wollen, als die Mutter 's hat gehabt. Ich hab' ihn auch nie lieb gehabt, verzeih mir's Gott. Ich hab's nicht gekonnt, es mag recht ſein oder nicht. Und da hab' ich's eingeſogen, daß das Heira-

then ein Unglück für ein Mädchen wär', und daß ich den Männern hab' zum Hohn gethan, was ich hab' gekonnt. Drum hat mich's gleich gereut, wie ich mich dir hab' zugesagt. Wie ich hernachen in dein Haus bin kommen, da hab' ich erst begriffen, daß du reich warst und ich war arm. Daran hab' ich vorher nicht gedacht gehabt, und das hat mich noch mehr gedrückt; und meine Angst ist immer größer worden, weil ich in meinen Gedanken immer weniger bin geworden gegen dich. Wenn du mein Bruder wärst gewest, ich wär' nicht darauf gekommen, daß ich wieder in mein Häusle wollt'. Und wenn ich gangen wär', ich hätt's nicht einmal können erleiden; ich wär' gewiß bald gestorben. Ich hab' nun freilich eingeseh'n, daß du viel besser und vernünftiger bist als ich; aber da bin ich mir nur immer kleiner geworden in meinen Gedanken und hab' mir nicht können denken, du hätt'st mich lieb. Und auch das war dumm, daß ich mir immer noch so viel aus den Leuten gemacht hab', und hab' doch gewußt, wie sie sind. Du darfst nicht ungeduldig werden, wenn ich dir Alles durch einander erzähl'; gerad so sind immer meine Gedanken unter einander herum gefahren. Die ganzen Nächt' hab' ich mich im Schlaf gewehrt gegen dich; da hab' ich mich endlich getröstet und hab' mir eingebild't, ich bin stärker als du, wie du den Burschen ihre Reden so ruhig hast angehört. Aber hernachen war mir das wieder nicht recht, daß

ich einen Mann haben sollt', der schwächer wär' denn ich, daß ich keinen Respect haben könnt', und ich hätt' wieder so gern Respect müssen haben vor dir. Da hab' ich vollends dumm gethan, und wie sie gespottet haben, noch immer dummer, und wie du den Schiebkarr'n heraus hast gehoben, noch dummer, weil ich hab' geglaubt, du willst mich damit verspotten. Und weil ich geseh'n hab', daß du doch stärker bist als ich, da ist meine erste Angst wieder gekommen. Am allerdummsten bin ich gewest wegen dem Häusle, wo du's hast so gut gemeint. Nein, das ist nicht dumm gewest; schlecht ist das gewest von mir. Ich hab' das gleich gewußt, ich hätt' dir's mögen sagen und hab' doch nicht gekonnt; ich hab' auch gedacht, du hast mich nicht mehr lieb, bis du bös bist geworden und hast mich herunter gemacht, da hat mir das Herz dabei gelacht im Leibe, denn an deiner Zornigkeit hab' ich erst recht geseh'n, wie lieb du mich hast. Und nun hab' ich's erst recht gewußt, daß alles dummes Zeug war, was ich hab' gedacht, und du bist besser als ich, und du hast mich lieber, als ich's verdien', und ich sollt' lieber denken, wie ich gegen dich müßt' sein, als wie's sein könnt', daß du einmal gegen mich wär'st."

Sie schwieg an seiner Brust, und der Fritz jubelte: „Sie ist 'raus, sie ist raus, die alt' Heiterethei!"

„„Aber ich muß dir noch was sagen,"" fuhr sie nach einer Weile zögernd fort.

„Sag's nur, ſag's!“ lachte der Fritz. „Kein Stückl' alte Heiterethei ſoll drin bleiben!““

„„Ja, ſagte ſie, guck', Fritz, und wer aufgeräumt hat bei dir, das bin ich doch geweſt.““

Und ſo ſprachen ſie weiter. Wir übergehen, was ſie noch ſagte und er noch antwortete. Die Beſſerung, zu dem Eines dem Anderen verholfen, hat ſich bleibend bewährt. Ihr Wort, bei dem er ſie genommen, hat ſie gehalten: ſie hat es wahr und ihn zum Manne gemacht und ihm keine Urſache mehr gegeben, den Grundſätzen untreu zu werden, die er ihr verdankt.

Die öffentliche Meinung hat ſich abermals überſchlagen und ſteht nun wieder richtig auf den Füßen. Denn von Spott und gutem Rath iſt keine Rede mehr; das Holdere-Fräle hörte wieder ſo gut als vorher. Den guten Rath trägt man nicht mehr hin, ſondern man holt ihn beim Meiſter Holder und ſeiner Meiſterin. Ja, er iſt nun förmlich zum Rathsherrn gewählt und kann's bis zum Bürgermeiſter bringen. Die Frau Valtineſſin und die übrigen großen Weiber haben Freundſchaft mit der Heiterethei geſchloſſen, denn ſie iſt nun auch eine große Frau, und wenn ſie, ſeit ſie dieſes geworden, noch von allen großen Weibern denkt wie früher, ſo thut ſie wenigſtens Einer Unrecht. Die iſt ſie ſelbſt. Sie iſt ſchlicht und beſcheiden, ihre

Wahrhaftigkeit und ihr braves Gemüth hat sie sich erhalten. Die alte Annemarie, die nun im Holders-Hause den eigenen Kindern der Heiterethei das ist, was sie früher dem Liesle gewesen, thut sich auf den neuen Glanz der Heiterethei, über den sich Niemand aufrichtiger freut als sie, mehr zu Gute, als die Heiterethei selbst. Sie hat die Redensart: „Und so ist's, und nu ist's fertig!“ an sich genommen, seit die Heiterethei ihr Eigenthumsrecht daran aufgegeben hat, und diese contrastirt wunderlich genug mit dem bescheidenen Tone, in dem sie jetzt vorgetragen wird.

Die Dotin in Reick ist gestorben und hat die Heiterethei in ihrem Testamente ansehnlich bedacht. Die Schwester der Heiterethei ist verheirathet, und man hört nichts Uebels mehr von ihr.

Die Jungen des Paares jagen zwar nicht, wie der Weber prophetisch gehustet, den Kirchthurm von der Kirche und aus der Stadt, aber sie machen den Aeltern keine Schande. Oft spielen sie um das verjüngte Häuschen, und der alte Holunder hat seine Freude, wenn die älteren auf ihm herumklettern, eine Freude, welche die ängstliche Annemarie nicht theilt.

Die Heiterethei sagt, so oft sie das wohlhabige Hauswesen und ihren zufriedenen Mann anschaut, immer noch: „Ich bin nur froh, daß du mich hast.“ Und das ist nicht ruhmredig gemeint, und er versteht es auch nicht so.

Wir aber ſchließen unſere Erzählung mit dem Wunſche, daß der Leſer jetzt nicht etwa, gelangweilt, die nun der Annemarie angehörige Redensart auf unſere Bemühung anwende, indem er ſie umkehrt und verändert: „Und nun endlich iſt's fertig, und das iſt gut.“

Aus dem Regen in die Traufe.

In Luckenbach, faſt am Ende des Städtchens, ſteht ein kleines Haus. Luckenbach hat ganz anſehnliche Häuſer; die meiſten prangen mit zwei Fenſterreihen, ja das Rathhaus hat ihrer drei. Man trifft da Leute genug, die ein ganzes Haus beſitzen; häufiger aber findet es ſich, daß ein und daſſelbe Haus zwei Eigenthümer hat. Einem gehört dann das Parterre, dem anderen das obere Stockwerk. In Keller und Boden ſind Scheidungen angebracht; es iſt ganz genau im Kaufbriefe beſchrieben, welchen Raum der eine, welchen der andere Eigenthümer zur Benutzung anſprechen darf. Und das iſt gut. Entſtehen doch trotzdem nur zu oft vorübergehende Reibungen, ja dauernde Feindſchaften zwiſchen den zwei Beſitzern, die zuletzt an dem Beſitzthum kleben bleiben, ſo daß der neue Käufer der einen Hälfte auch in die alte Feindſchaft eintritt. Ich habe noch ein Haus in Luckenbach geſehn, das den

Haß ſeiner beiden Beſitzer offen auf der Stirne trug. Der eine hatte ſeine Hälfte außen roth malen laſſen, ſogleich ſtrich der andere die ſeine grün an. Unter ſolchem ſterbenden Fluche litt das Häuschen nicht, das ich meine. Es hatte zwar zwei Fenſterreihen übereinander und war unten und oben bewohnt und wär' es zur Feindſchaft zwiſchen den Bewohnern gekommen, ſo konnt' es eine gefährlichere werden, als irgendwo. Denn die Bewohner der untern Hälfte waren beſtändig unter Waffen, und trugen nicht einmal eine Scheide darum. Sie konnten ſie nicht aus den Händen legen; das ging ſehr natürlich zu: ſie hatten keine Hände. Sie trugen ſie auf dem Kopfe: kurz geſagt: es war eine Ziege und eine Kuh. Sie ſtanden ſo nah beiſammen, wie man nur ſo friedliebende Geſchöpfe ſtellen darf, als die beiden ſich immer gezeigt. Und hätte man ſie auch weiter auseinander ſtellen wollen, es hätte an Raum dazu gefehlt. Neben dem Stalle war ein Behälter, urſprünglich wohl zu einem andern Zwecke angebracht, als dem er jetzt diente. Das konnte man deutlich ſehen, wenn die Thüre nach dem Stalle zu aufging; und eine andere hatte das Gemach nicht. Es war ganz ausgefüllt von einem ſchmalen Bette. Wer das Bett machen wollte, mußte das von außen; und wer ſich in das Bett legen wollte, konnte die Thür' nicht eher ſchließen, bis er darin lag. Ein dicker Mann, der ſich darin auf die Seite wenden wollte, hätte die Thür erſt öffnen

müſſen, um den Bauch, der ſonſt nicht Platz hatte, in den Stall hinaus hängen zu laſſen. Die das Gemach jetzt inne hatte, brauchte das nicht. Es war bei aller jugendlicher Fülle ein zierlich Mädchen; ſie durfte auch nicht einen Zoll länger ſein als ſie war; ſonſt hätte ſie nicht ausgeſtreckt in dem Bette liegen können. Im obern Stock gab es bedeutend mehr Raum; der Baumeiſter war oben ſparſamer damit umgegangen. Hätte man, was unten der Hausraum zu groß war und um was die gerade, ohne Gelenke emporführende, Treppe und das Gewinkel darum herum, ſich zu lang und breit machte, zuſammen nehmen können, es hätte noch ein Stübchen abgegeben. Die Decke des Stalles war unmittelbar der Fußboden der Wohnſtube oben, und das war nicht übel, beſonders für Leute, die wie Frau Bügel, leicht kalte Füße bekommen.

Die Frau Bügel ſah nach der „Brücke", dem Sitz des Schneidermeiſters und ſeiner Geſellen, wenn er welche hat; und ſie ſagte wohl zum hundertſtenmale dieſen Abend: „wo der Jung' bleibt! der Sapperlot!" Dann fiel ihr Auge wohl, auf dem Weg von der Brücke zum nahen Fenſter, auf ein Ausklopfſtöckchen von ſpaniſchem Rohr, das quer über zwei Holznägeln an der Fenſterwand lag, juſt ſo hoch, daß eine Frau von der Höhe der Frau Bügel keinen Schemel unter den Füßen brauchte, ihn aber auch nicht erlangen konnte, ohne ſich einigermaßen zu dehnen. „Wo der Jung bleibt!"

An der andern Seite des Tiſches ſaß ein Mädchen, das auch ohne den Zug von Herzensgüte in ihrem Geſichte hübſch erſchienen wäre. Sie ſah aus, als wünſche ſie nichts ſehnlicher, als daß Jemand irgend einen Dienſt von ihr verlange, je ſchwerer, deſto beſſer. Ihrer Art zu ſitzen ſogar merkte man den Dienſteifer an. Sie ſaß nur auf der äußerſten Kante, ewig im Begriffe, vor Bereitwilligkeit vom Stuhle zu fallen; die halbgeöffneten Lippen hatten ein unausgeſprochenes ewiges „Gleich" zwiſchen ſich; und das ſtehende Lächeln um das runde Näschen verſicherte unaufhörlich, man ſolle doch ſagen, was man von ihr wünſche: es ſei ihr ja eine Luſt, es auszurichten; ſie thu' es ja ganz gewiß von Herzen gern. So war es, wenn die Frau Bügel ſagte: „wo der Jung nur bleibt!" als wollte ſie vor Eile gleich vom Stuhl herab zum Fenſter hinausfallen, und da ſie nichts weiter thun konnte, ſtand ſie wenigſtens für einen Augenblick auf. Fiel ihr dann ein Stäubchen auf einem Möbel oder ſonſt etwas in die Augen, was hinweggethan oder zurecht zu rücken war, ſo ließ ſie ihren Dienſteifer einſtweilen daran aus, eh ſie zu ihrer Arbeit zurückkehrte. Es waren ein Paar Socken, die ſie ausbeſſerte, ſie hielt ſie mit einer Art andächtiger Schonung in ihren kleinen Händen. Die Socken waren klein wie dieſe Hände. Sie mußte den Knaben ſehr lieb haben, dem ſie gehörten, man ſah es in ihrem Blicke, an jeder Bewegung. Es war etwas

Mütterliches darin, das ihr sehr gut stand. Daß sie aber keine Mutter war, sah man mit dem ersten Blicke auf die frische zierliche Gestalt und das mädchenhafte Wesen.

„Der Jung' wird alle Tag' schlimmer, der Nichtsnutz! Da ist keine Parition mehr. Der Diktes hat schon Neun getüt't, und er ist noch nicht da. Ist das auch eine Zeit für so einen Jung, daß er noch draußen ist? und sollt' nunmehr in seinem Bett' liegen, der Nichtsnutz. Das ist eine Sorg', die mich noch unter die Erden bringt. Und was soll hernacher aus ihm werden! Wenn mich der Herrgott nur nicht früher abruft, bis meine Stell' ersetzt ist und ich hab' eine Frau für ihn. Denn Jemand muß sein, der ihn in der Ordnung hält, und es muß eine tüchtige sein, wie ich, den Nichtsnutz, den!"

Als die alte Frau Bügel zu reden begonnen, hatte sie den Nasenklemmer — so nennt man eine Art Brillen — bis auf die Nasenspitze vorgeschoben; nun rückte sie dieselbe wieder an den richtigen Ort zurück. Das Mädchen hätte gern bei Beidem geholfen, sie hatte unwillkührlich die Hand aufgehoben. Dann sagte sie: „„Ja, der Gründer Markt ist eine Ausnahm'; und der schrecklich Regen —

„Hat schon vor vier Stunden aufgehört. Er könnt' eine ganze Stund' schon da sein. Du red'st ihm immer das Wort. Du gäbst schon sonst eine gute Frau für

ihn; aber ich möcht' wissen, was hernacher aus ihm sollt' werden. Kräfte zum Arbeiten hast du schon auch, aber keine, den Nichtsnutz so fort zu erziehen, wie ich gethan hab'.

Das Mädchen wurde roth bis über den Hals hinab und in die braunen Haare hinein. Sie war's schon vorhin geworden, als die Alte von einer Frau für den Jungen gesprochen. Sie meinte, das Erziehen sei nicht nöthig; er sei auch kein Nichtsnutz, sondern ein schmucker Bursch, der sich ein Ansehn geben könne, daß es eine Lust sei. Es wäre wunderlich, wenn sie gar nichts gewußt hätte, was sie ihm, im Falle, sie wäre seine Frau, abgewöhnen müsse. Jetzt dachte sie aber an nichts von dem. Möglich, daß sie noch mancherlei meinte, aber sie sagte nichts von Allem, was sie meinte. Sie wurde roth; mehr sagte sie nicht. Aber sie stimmte auch nicht in das üble Zeugniß ein, das die Frau Bügel dem Jungen gab. Sie that's auch nicht, wenn es über Andere herging, so gern sie sonst der Frau Bügel, ihrer Base, in Allem half, was diese that. Da sie aber der Base gern einen Dienst erwiesen hätte, so putzte sie wenigstens die Lampe.

Die Base schob den Nasenklemmer wiederum auf die Nasenspitze, die dadurch noch spitziger wurde als vorher, und vor Betrübniß ihre rothblaue Farbe verlor.

„Noch ist nicht dran zu denken," sagte sie dann, die langen knochigen Arme lang und steif und so auf ihre

Knie legend, daß die Ellenbogen faſt ſich berührten. „Seinetwegen hat's noch Zeit. Und die ihn einmal kriegt, der ſind auch noch ein Paar ruhige Tag' zu gönnen, eh ſie ſich das blaue Herzeleid an den Hals ärgert über den Thunichtgut, wie ich hab' müſſen thun."

Sie hätte wohl eher ſagen ſollen „an die Naſe." Denn dieſe hüllte ſich, da die Brille an ihren Ort kam, wiederum in ihre blaue Tracht. Der Naſenrücken war vom vielen Hin- und Herſchieben des Naſenklemmers wie polirt. Man ſpricht von glänzendem Elend, wenn man ein ſorgenvolles Daſein bezeichnen will, das nach außen ein glückliches erſcheint; war das, was ſo blau um der Frau Bügel Naſe ſich lagerte, Herzeleid, ſo war es nicht blos bildlich ein glänzendes Herzeleid.

„Wo der Jung' nur bleibt!" Sie ſagte es noch zwanzigmal und bei jedem Male wurde der Blick nach dem Ausklopfſtöckchen ausdrucksvoller. Es war weit ſpäter als ſonſt gewöhnlich, daß ſie heute zu Bette ging. Die Sannel erhielt erſt noch den Befehl, ihr morgen genau zu ſagen, wann „der Jung" nach Haus gekommen ſei. Die Sannel putzte die Lampe faſt aus. Als wollte ſie den ganzen Vorrath ihrer Dienſtbefliſſenheit auf einmal erſchöpfen, damit ſie nur für den Befehl, dem ihr Herz widerſtrebte, keine mehr übrig behielte.

Es war wohl um drei ganze Stunden später, daß drei Wanderer männlichen Geschlechts die Straße von Reik nach Luckenbach daher kamen. Ich habe zwei Gründe, nicht zu sagen: drei Männer. Erstlich heißt in Luckenbach nur der ein Mann, der eine Frau hat; und den von den Dreien, und das ist der zweite Grund, den von den Dreien, der in der Mitte ging, hätte man sich wohl auch an jedem andern Orte besonnen, einen Mann zu nennen. Wenn ein Bart ein untrügliches Kennzeichen eines Mannes ist, so durfte er für einen gelten, denn er trug einen vollen Backenbart von ungewöhnlicher Größe, und war, trotz seines Barbiertages heut, schon wieder ziemlich stachelig um den Mund. Verlangt man eine gewisse Größe und Stärke der Gestalt von einem Manne, die über das Maaß des kindlichen hinausgeht, so war er keiner. Die Schulknaben in Luckenbach, die ihm begegneten, gingen so hart an ihm vorbei, als sie vermochten; und es fanden sich wenige unter den Vierzehnjährigen, die, waren sie an ihm vorüber, nicht mit einem Luftsprung über ihn triumphirten. Aber er selbst war das Einzige an ihm, was unter dem Maaße eines Mannes blieb: schien seine Gestalt die eines Knaben, so trug er doch Bart, Hut, Stock und Vatermörder eines Mannes. Und aufgerichtet ging er, wie es sonst nur die Herren vom Amte in Luckenbach thun.

Die Drei waren in eifrigem Gespräche. Sie

waren alle drei aufgeregt. Auf dem Heimwege vom Gründer Markt hatte ſie der Regen in das Reicker Wirthshaus getrieben. Da war ihnen etwas geſcheh'n, was ſie noch immer nicht verwinden konnten.

„Ja," ſagte der Kleine, „wer denkt, daß das verwünſchte Blitzmädle ſolche Kraft hat? Wir ſind doch wahrlich keine Kinder, wir ſind Männer und keine ſchlechten. Und wie das fortging mit dem Karr'n, den keiner von uns erheben konnte, als wär's Nichts!"

„„Ja,"" huſtete der zu ſeiner linken Seite, eine lange ſchmächtige Geſtalt, daß die Wangenhaut, unter der eigentlich Fleiſch ſtecken ſollte, wie eine im Wind flatternde Fahne um ſeine Zähne ſchlug. „„Ja, und daß ſie thut, als könnt' ſie den verbrannten Karr'n nicht herausbringen aus dem Dr—ck, und man ſpringt bei aus chriſtlicher Liebe, und es iſt ihr nur darum, daß ſie einen auslachen will.

„Ja," ſagte der Dritte, eine unterſetzte Geſtalt mit ſchwärzlich angelaufenen Händen und Geſicht, wodurch das Weiß der Augen noch weißer ſchien. Er trug den Kopf zwiſchen den Schultern, aber nur aus Angewöhnung. „Ja; ich hätt' dem Mädle ſeinen Spaß nicht verderben mögen, und wär' der Karr'n noch leichter geweſen."

Der Schneider ſah den Schmied einen Augenblick verwundert an. Aber er war, wenn ein Mann, einer, der nicht hinter einem Andern zurückblieb. „Wenn ich

einmal was anfaſſ', da faſſ' ich's an: aber das Ding hat mich gedauert."

Den Schmied verdroß, daß nun auch der Schneider that, als hätt' er den Karr'n heben können, wenn er nur wollte. Er war überhaupt übellaunig. „Freilich," ſagte er, „wenn ihr nicht ſo ein gut Gemüth hättet, da wär' Reſpekt im Haus."

„Und der iſt," entgegnete der Schneider und ſchlug der Luft ausfordernd in's Geſicht, ob ſie's leugnen wolle. „Reſpekt muß im Hauſe ſein!"

„„Ja, aber vor dem Stockchen rennt er auf die Gaſſ'"" ſagte der Schmied.

„Ihr kriegt euern Schlucken," meinte der Schneider faſt mitleidig. „Da darf man euch nichts übel nehmen. Da reibt ihr euch an Gott und der Welt."

Der Schmied ſah den Schneider an, als wollte er ſagen: wenn ich mich an euch reibe, ſo reib' ich mit einem Strich den ganzen Kerl weg. „„An eurer Mutter möcht' ich mich nicht reiben,"" ſagte er. „„Das Ding, das über eurer Brücke an der Fenſterwand auf dem Nägele liegt — wenn das Ding nicht wär'! Ich will euch einen guten Rath geben. Seht, daß ihr die Heiterethei freit.""

Der Schneider machte ein Geſicht, das hieß: „Da müßt' ich mich doch erſt beſinnen. Da ſind ganz And're, die ich kriegen könnt'. Ich brauch' nur den Finger zur Thür herauszuſtrecken und es hängt ein

Dutzend daran und mehr.“ Aber er ließ ſich gern mit Mädchen aufziehn. Es war dann, als wenn ihm Jemand den Rücken ſtreichelte. Und die Heiterethei war ſchon ein Mädchen, mit der man ſich aufziehn laſſen konnte. Er ſah ihre rothen Lippen und das braune Lachen ihrer Augen war ſchon den Weg über oft genug vor den ſeinen hergeflattert.

„Aber ihr ſeid ſchon verthan,“ ſagte der Schmied. „Ei nun, die Sannel da bei euch im Haus, die iſt rothbäckig, wie ein Honigapfel, und wird auch nicht bitterer ſein, mein' ich. Ich verdenk's euch nicht, wenn ihr da hinein beißt. An Saft fehlt's ihr gewiß nicht. Und ich mein', ihr braucht nicht lang zu ſchütteln, ſie iſt reif; und ihr braucht gar nicht zu ſchütteln, ihr braucht nur den Mund aufzumachen, ſo habt ihr ſie drinn.“

Der Schneider lachte und reckte ſich höher; ſeine Geſtalt war ein Bild ſeiner Gedanken. Ich wollte ſagen, die Geberde ſeiner Geſtalt ein Bild der Geberde ſeiner Gedanken. Denn ſeine Gedanken waren ungeheuer viel größer, als er; er ging dem kleinſten ſeiner Gedanken kaum bis an's Knie.

„So wollt' ich, ihr hättet euern Holzapfel noch nicht,“ ſagte er; „meinetwegen könntet ihr das Honigäpfelchen haben, das euch ſo ſüß dünkt. Die Sannel iſt ſchon brav, und es kann auch ſein, daß ſie hübſch iſt; ich hab' ſie noch nicht darauf angeſehn. Aber ich

muß eine haben, verſteht ihr — eine —". Seine Augen wurden groß und ſagten damit, was er meine. „So einen Knirps kann ich nicht brauchen."

„„Ja,"" ſchluckte der Schmied, „„ſie iſt kaum einen ganzen Kopf länger als ihr. In der Rundung beträgt's etwas mehr. Es hat mich lang gewundert, daß ihr nicht einmal aus Verſehn einen Strumpf von ihr ſtatt eurer Spitzkappe (Zipfelmütze) aufgeſetzt habt. Aber freilich! er wär' um die Hälfte zu weit für einen ſolchen Irrthum. Und ſie iſt auch zu ordentlich; ſie läßt nichts herum liegen. Aber wahr iſt's ſchon, ſo lang und breit iſt ſie doch nicht, daß ihr euch vor eurer Mutter hinter ihr verſtecken könnt, wenn die das Ding in den Händen hat, ihr wißt ſchon, das über der Brücke an der Fenſterwand. Und ſie abzuhalten, dazu iſt die Sannel zu gutmüthig und zu furchtſam, ſo lieb ſie euch hat, und auch zu ſchwach. Drum mein' ich eben, ihr ſollt die Heiterethei frei'n. Da wollt' ich eurer Mutter nicht gerathen haben — da brauchtet ihr nicht mehr auf die Gaſſ' zu laufen und zu ſchrei'n: Reſpekt muß im Hauſe ſein. Da wär' er drinnen. Es iſt ein gut Sprichwort: Auf einen groben Klotz gehört ein grober Keil.""

„Deßwegen?" ſagte der Schneider faſt verächtlich. „Und ich weiß überhaupt nicht, was ihr wollt. Mit dem Ding an der Fenſterwand oder Gott weiß, wo. Und mit euerm Verſtecken. Ich verſteck' mich nicht und

brauch' mich nicht zu verſtecken. Und wenn ein grober Keil nöthig wär', da bin ich ſelbſt einer, und brauch' keinen andern. In meinem Haus, da bin ich Herr. Wenn ich red', thut Niemand ein Maul auf. Und ich wollt's auch Niemand gerathen haben. Ich bin gut, aber wenn ich hitzig bin, hernach iſt's aus. Meine Leut' kennen mich. Fragt nur die Sannel. Ich thu's nicht anders. Reſpekt muß ſein im Haus."

Er ſprach das nicht zu laut. Vielleicht war das Haus ſchon zu nah, von dem er ſprach. Die Andern führte ihr Weg weiter. Sie wünſchten ſich gute Nacht. „Ja, Reſpekt muß ſein im Haus," ſagte der Schmied ſehr laut. „Eine gute Nacht will ich euch nicht wünſchen, aber einen guten Morgen und —"

„„Pſt,"" machte der Schneider. „„Der Nachbar da hat's Nervenfieber. Seine Leut' bitten immer, man ſoll ruhig ſein."

Der Schmied und der Weber bogen in eine andere Gaſſe ein. Der Schneider blieb aufgerichtet ſtehen, bis er ſie nicht mehr ſah. Er horchte, bis der Klang ihrer Tritte zu winzig wurde für ſein ſcharfes Ohr. Er ſtand ſo, daß man ihn vor dem Vorbau des Nachbarhauſes von dem ſeinen aus nicht ſehen konnte. Dann wiſchte er eilig und leiſe wie ein Schatten um die Ecke und durch den Winkel, der das Nachbarhaus von dem ſeiner Mutter ſchied. Das Häuschen war nicht tief. Daran ſchloß ſich eine Art von Bretterraum, der den

Hof umgab. Ein anderer Mann hätte nur vier tüchtige Schritte gebraucht; unſer Schneider machte mehr als noch einmal ſoviel, bis er an der Stelle ſtand, wo ein Brett des Zauns, vom Nagel ledig, eine Art von heimlicher Thür bildete. Aber er blieb erſt eine Weile regungslos ſtehen, damit Herzſchlag und Athem ihren ruhigen Schritt wieder finden konnten. Dann horchte er, bis ein leiſes „Pſt“ ſich innen an dem Bretterzaun vernehmen ließ. „Schläft ſie?“ flüſterte er. Eben ſo leiſe antwortete drinn ein „Ja.“ Eine Hand von innen bog an der untern losgegangenen Seite das bewegliche Brett nach außen. Die Oeffnung, die dadurch entſtand, wäre für jeden anderen Mann zu klein geweſen; für unſern Schneider war ſie weit genug. Er legte ſich platt auf die Erde, und kroch ſo unter dem Brette weg in den Hof hinein. Erſt mit dem halben Leibe war er darin, als er liegen blieb, und den Kopf furchtſam bedenk nach oben wandte. „Es iſt Nichts,“ flüſterte die leiſe Stimme. Zwei weiche Hände faßten die ſeinen und zogen ihn daran eilends in den Hof hinein. Das Brett folgte ſeinem Gewicht und ſchloß die Oeffnung wieder. Die weichen Hände richteten den Schneider auf und halfen ihm ſchnell und leiſe über den Hof bis in die offene Hinterthür des Hauſes. Sie trugen ihn mehr, als daß ſie ihn führten. Und nun ſtand er vor ſeinem Führer. Es konnte ihn vom Fenſter Niemand mehr ſehen; er richtete ſich wieder hoch auf und

ſah der Art, wie er hereingekommen, nicht im entfernteſten mehr ähnlich. Die andere Geſtalt bückte ſich und nahm einen Scheffel neben der Thüre von der Hausflur auf. Dieſer hatte eine Lampe verborgen. Eine Hand hob die Lampe, die andere verſteckte die Flamme ſo gut es möglich war; ſie ſchimmerte hinter der bergenden Hand herauf in ein Geſicht voll Liebe und Sorge, und machte die runde Hand wie glühend durchſichtig, die ſie barg.

„Sie iſt ſchon lang in ihr Bett gangen," ſagte das Mädchen leiſe und eifrig. „Der Diktes hat nur erſt elf getüt't gehabt. Und daß ſie nach dir hat gefragt, da flecken nicht hundertmal. Die alten Leut' haben einen leiſen Schlaf. Um die Zeit iſt ſie manchmal ſchon auf und ſingt und bet't —"

„Und ſchreit um ihre Erdäpfel, wenn's zuviel regnet, oder wenn's zu lang' trocken iſt, um ihren Lein." Der Schneider ſagte das, wenn auch immer noch leiſe, doch weit lauter, als das Mädchen zu ſprechen wagte. Sie ſah ihn an und ängſtete ſich, und freute ſich zugleich über ſeine Verwegenheit. Und wie ſtand er da! Wie aufgerichtet und ſtrich mit beiden Händen den Backenbart nach vorn ſo ſoldatenmäßig! Die Sannel vergaß, wie viel ſeiner Länge am Soldatenmaß fehlte. Vielleicht brauchte ſie das nicht zu vergeſſen; vielleicht hatte ſie noch nicht daran gedacht. Dem Schneider that ihre unverhehlte Bewunderung wohl; es freute ihn, daß ſich jemand um

ihn ängstigte. Darüber vergaß er fast die eigene Angst. Er besah sich in der Sannel wie in einem Vergrößerungsspiegel.

Die Sannel hing mit fragenden Augen an ihm. Daß er ihr nichts mitgebracht vom Gründer Markt, wußte sie: sie wußte ja, daß die Alte die Kasse führte und dem „Jung" die Kreuzer zuzählte; daß er kaum zu einem „Maas Bier" für sich Geld mitbekommen. Aber ihm waren immer so merkwürdige Dinge begegnet. Die hübschesten Mädchen hatten ihn geneckt, und es bedurfte nicht seiner Einkleidung! die Sannel wußte ja: was liebt, das neckt. — Er hatte Händel mit den tüchtigsten Burschen gehabt, oder es war nahe daran gewesen. Es war ihre einzige Lust, ihn als den Gegenstand der Bewerbungen von Mädchen, und als Gegenstand der Furcht für die herzhaftesten Burschen zu bewundern. Hatte er nun vollends einen Witzbold, der sich an ihm reiben wollte, mit gewandter Erwiderung dem allgemeinen Gelächter preisgegeben, dann war sie selig. Das schien ihr das Höchste zu sein unter Allem; vielleicht, weil ihr selbst das das Schwerste gewesen wäre unter Allem.

„Ja, sieh du, Sannel," schloß jede Geschichte, „Respekt muß sein." Dann sagte sie seelenvergnügt: „Ja, Hannes, der kommt dir gewiß nicht wieder zu nah. Du bist doch ein Mordbursch! Und wie war's denn mit der? oder mit dem? Aber red' leiser, sonst

hört's deine Mutter. Wenn sie käm' und säh', du kommst jetzt erst nach Haus, da möcht' ich lieber mein blau Kattunkleid nicht wieder in die Kirch' anzieh'n."" Dann wieder: „„Aber mach', daß du in dein Bett kommst, sonst bist du morgen früh verschlafen, und deine Mutter ist schon so bös, daß du nicht zeitig heim bist kommen."" Und doch blieb sie selbst, die ihm vorleuchtete, auf jeder Treppenstufe stehen, und verwickelte ihn durch ihre Fragen in neues Erzählen. Vom Kirchthurm brummte die Glocke Viertelstunde auf Viertelstunde dazwischen und erinnerte sie an die Flüchtigkeit der Zeit, die aber auch den ganzen Tag über nicht so flüchtig gewesen war. Und der Treppenstufen waren soviel, erst der Stufen bis zum Oberstock, dann kam noch die Bodenstiege; denn Hannes hatte sein Kämmerlein oben auf dem Boden. Da oben auf der Stufe vor der Thür — man stieg unmittelbar von der Bodentreppe in das Gemach — wurde das längste „Ständchen" gehalten.

So auch heute. Soviel hatte der Hannes lange nicht zu erzählen gehabt, und ihre Bereitwilligkeit zu hören konnte nicht größer sein; selbst wenn sie gemeint hätte, ihm einen Dienst damit zu leisten. Mit ihrer Bewunderung wuchs Hannes Größe vor seinen eigenen Augen, und in gleichem Maße wuchsen seine Geschichten über die Wirklichkeit hinaus. Sie glaubte unbesehn

seiner Erzählung, und er glaubte ihrem Glauben. Er war so überzeugt als sie, daß er ein Mordbursch' sei.

„„Aber nu ist's genug für heint,"" sagte sie endlich. Sie hatte auf der Treppe gesessen, die Lampe im Schoos und die Hand davor, damit der Schein nicht hinunter leuchten sollte auf den Hausplatz vor der Wohnstube. Sie stand auf.

Wie der Schneider immer größer geworden war, hatte auch der Gedanke, den der Schmied ihm heute erweckt, immer mehr Macht gewonnen. Der Gedanke machte ihn schon im Erzählen seiner Abenteuer irre; er war so dringend geworden, daß er ihn dem Mädchen mittheilen mußte.

„Noch Eins muß ich dir sagen, Sannel. Was meinst du; wenn ich die Heiterethei nähm'?"

Das Mädchen erschrack, daß die Lampe ihr fast im Schoos umfiel. „„Die Heiterethei?"" sagte sie.

„Ja, ich wüßt' nicht, wer so gut zusammen sollt' passen, als ich und sie."

Der Schneider wurde ungeduldig, daß das der Sannel nicht einzuleuchten schien, die doch sonst so verständig war. Er fuhr eifrig fort. „Die hat Haar auf den Zähnen, beinahe wie ich. Die bleibt keinem eine Antwort schuldig. Und im Bettstroh verliert man sie auch nicht. Weißt du, sie hat just die rechte Größ'; und wenn ich einen Hund halten möcht', so müßt's auch ein großer sein. Das ist einmal meine Liebhabe-

rei. Arm iſt ſie freilich; aber je mehr der Mann vor der Frau voraus hat, deſto beſſer. Das hilft zum Reſpekt. Meinſt nicht?“

Das Mädchen wiſchte ſich die Augen mit der Schürze; Hannes dachte an die Heiterethei und ſah's nicht.

„„Ja, eine tüchtige Frau gäb' ſie ſchon,““ ſagte die Sannel. Ihre Stimme hatte den ſchnupfigen Ton, der ein Begleiter weinender Augen iſt. Hannes hörte nichts davon. Er hörte nichts, als daß der Rede der Sannel ein Aber folgen könnte.

„Du meinſt, weil ſie wild iſt,“ ſagte er raſch, um das Aber überflüſſig zu machen. „Was ein rechter Kerl iſt, der muß was Wild's an ſich haben. Eine Schlafmützen kann ich nicht brauchen. Hol' der Guckguck die Schlafmützen!“ Er hieb in die Luft vor ſich hin, als wäre ſie voll Schlafmützen, und ſah ſo wild aus, wie ein rechter Kerl ausſehen muß. Das ſah die Sannel durch das Waſſer in ihren Augen.

„Und wenn ſie noch wilder wär',“ fuhr der Schneider voll Ueberzeugung fort, „das macht eine Eh' erſt kurzweilig. Der Mann muß freilich der Herr ſein, aber wenn's ihm zu leicht wird, iſt doch keine rechte Luſt dabei. Du brauchſt nicht zu denken, ſie könnt' zu wild ſein für mich. Und wär' ſie noch wilder wie ſie iſt, zieh'n wollt' ich ſie. Denn du weißt, Reſpekt muß ſein! Daß dich der Guckguck hätt'! ich wollt' —“

„„Red' nur nicht so laut, Hannesle,"" bat das Mädchen. „Ich glaub dir's ja. Das ist meinem Kummer sein Geringst's, Hannesle. Du bist ein Mordbursch. Aber mir ist's gewesen — wenn's nur deine Mutter nicht hört, daß du so spät nach Haus kommen bist.""

„Ei was meine Mutter!" sagte der Schneider immer hitziger. „Ich wollt' sie käm' mir jetzt die Quer'. Ich wär' gerad' aufgelegt, daß ich ihr einmal sagt', was ich denk'. Siehst du: ich gäb' drei Kreuzer in den Klingelbeutel, wenn sie jetzt 'raus käm'. Ich bitt' dich um Gotteswillen, Sannel, sei still! Mach' die Lampen aus. Die Thür ist gangen, Sannel! Sie kommt! Wenn ich doch den Schlüssel hätt'."

Das Mädchen blies in die Flamme, daß ihr das Oel in das Gesicht spritzte. Sie stellte die Lampe neben sich, schob den halbohnmächtigen Hannes an die Wand und trat vor ihn hin. Wäre ein ganzes wüthendes Heer auf den Hannes zugerannt, sie wäre nicht auf die Seite gewichen. „„Sei ruhig Hannesle,"" sagte sie; „„ich mach' meinen Rock auseinander; mach' dann deine Thür auf, und geh' in deine Kammer. Ich sag', ich bin 'rauf gangen, ob du noch nicht da bist. Du sagst: ich bin um elf kommen, die Sannel ist nicht gescheit — Aber sie kommt gar nicht. Hörst du, sie singt und bet't und red't mit sich. Bleib' nur ganz still, vielleicht schläft sie wieder ein.""

Eine Weile war es mäuschenstill. Die alten Bretter hatten nicht das Herz, zu knacken. Nur die Frau Bügel sang in ihrer Kammer: „Wer nur den lieben Gott läßt walten!“ Und sprach dazwischen jammernd: „Ach meine Erdäpfel! Meine schönen Erdäpfel!“ Und sang: „Und baut auf ihn —“ und jammerte wieder: „Meine schönen Erdäpfel am Erlenweg!“ Singen und Jammern wurde leiser. Bald war Alles wieder still; nur die Kuh unten im Stalle, die der Gesang aus dem Schlaf geweckt haben mußte, schnaufte einigemal. Nicht lange, und auch die Kuh schien wieder eingeschlafen.

„Das weiß der liebe Gott,“ sagte der Schneider noch zitternd. „Ich hab' Muth wie einer. Hundert Soldaten sind mir nichts. Ich fürcht' mich vor keinem Menschen; ich könnt' manchmal den Galgenberg umreißen, so hab' ich Herz, aber wenn ich die Mutter kommen hör'! Die ist doch nichts gegen hundert Soldaten; es muß sein, weil sie meine Mutter ist. Ja, wenn ich nicht so verwünscht gutmüthig dabei wär'. Die Gutmüthigkeit läßt die Courage nicht herauskommen aus dem Sack. Sonst — daß dich der Guckguck hätt'! siehst du, Sannel, wär's nicht meine Mutter! Sannel, weißt du noch das vierte Gebot von der Schul'?“

„„Ja,““ sagte die Sannel. Sie faltete die runden Hände unter der verlöschten Lampe und betete, als wär' sie noch in der Schule und müßte aufsagen. „„Du

ſollſt Vater und Mutter ehren, damit dir's wohlgeht und du lange lebſt auf Erden. Was iſt das? Antwort. Wir ſollen Gott — und ja, das iſt recht von dir, Hanneſle, und es wird dir auch noch kommen, wie der alt ſelig' Schulmeiſter immer geſagt hat. Es iſt ſchon recht, wenn ein Burſch wild iſt, wie du ſagſt, aber gegen Vater und Mutter ſoll kein Menſch wild ſein. Und es iſt um ſo ſchöner, wenn einer, der ſonſt ein Mordburſch iſt, Vater und Mutter ehrt. Und wenn du die Heiterethei — aber wie du nur auf die gekommen biſt, Hanneſle!""

„Ja, wie man auf ſo etwas kommt," ſagte der Schneider und fühlte ſich in ſeiner Frömmigkeit und im Reſpekt der Sannel wieder einen rechten Kerl. „Und weißt du: die könnt' die Mutter in Reſpekt halten. Die geht das viert' Gebot nichts an. Meine Mutter iſt nicht ihre Mutter, und darum braucht ſie ſie auch nicht zu ehren."

„„Ja,"" ſagte die Sannel; „„das iſt ſchon wahr. Du denkſt doch Alles aus.""

„Was?" lachte der Schneider. „Mit den Kräften und der Courage iſt auch noch nicht Alles gethan. Wenn einer einen rechten Merks hat. Nun hab' ich mir gedacht, wie ich's an die Heiterethei bringen wollt', denn die iſt ſchnippiſch und ſpöttiſch wie der Teufel. Du könnt'ſt einmal, ſo wie von ohngefähr; nu du begegneſt ihr doch einmal — weißt du?"

„„Ja, ich soll's anbringen?““ sagte die Sannel. An ihrer immer muntern Bereitwilligkeit hing ein schwer Gewicht. Sie streifte es ab und das klang wie ein tiefer Seufzer. „„Nu, wenn's nicht anders ist, Hannesle, ich will schon, aber bedenk' dir's noch einmal. Und nu gelt' in deine Kammer und schlaf wohl. Ich hätt' dich nicht so lang abhalten sollen. Du wirst morgen die Augen nicht können aufhalten, und deine Mutter ist den Abend schon bös gewest. Ich sag', du bist nach Glien heim kommen, sag' du auch so. Und wenn das sein soll mit der Heiterethei, so wird sich's ja schicken. Gut' Nacht, Hannesle. Ich begeg'n ihr schon.““

Der Schneider war bald eingeschlafen und träumte einen großen Traum. Er saß auf seiner Brücke und nähte an einem unendlichen Rock. Die Mutter saß ganz still auf ihrem Stuhle, denn die Heiterethei drohte ihr mit dem Finger; und die Heiterethei war noch einmal so groß als die Mutter. An der Thüre stand ein Hund so groß wie der Mutter Bläsle im Stall, und schnaufte wie die. Aber es war doch, als fehlte ihm das Beste. Da kam die Sannel aus der Küche herein, und freute sich über ihn und sein Glück. Da war Alles gut.

Die Sannel aber ging viel langsamer als gewöhnlich die Treppe hinab und klopfte der Kuh nicht den Bug, wie sie sonst liebkosend that, wenn ihr Herz voll war von Glück über all das, was dem Hannesle heute

wieder begegnet war, und was er ausgerichtet hatte. Wie langsam ging das Ausziehen, jede Schleife wurde erst zum Knoten. Sie war mit dem Hannesle aufgewachsen vom kleinen Kind an, darum fiel ihr seine Kleinheit nicht auf. Und wuchs er nicht in seiner Haut, so wuchs er in ihrem Herzen. Und so, wie bis jetzt, wär es fortgegangen; anders dachte sie sich's nicht, wenn sie seine Frau geworden wäre; nur daß sie eine Haube trug und Frau Bügel und Frau Meisterin hieß. Wie sie im Bette lag und mit der linken Hand die Thüre ihres engen Gemachs geschlossen hatte, streckte sie sich, so lang sie konnte. Daß sie sich nicht länger strecken konnte, das war's, warum sie so traurig die Treppe heruntergeschlichen, was alle Schlingen zu Knoten gemacht hatte. War sie so groß wie die Heiterethei, hätte sie die Treppe herunterspringen können wie sonst. Da hätte sie nicht die Bläsle vergessen. Aber sie strafte sich für ihr Murren, wie sie es nannte, denn die Sannel war fromm. Gott hatte sie geschaffen, wie sie war; es war Sünde, wenn sie mit ihrer Größe nicht zufrieden war. Und was hatte die Bläsle gethan, daß sie leiden sollte unter der Sannel Leiden? Die Sannel meinte, das Thier könne nicht ruhig schlafen, weil sie ihm nicht zugesprochen, wie sonst. Sie stand auf und ging zu der Bläsle. „Es war schlecht, sagte sie zu der Kuh; was kannst du dazu? Du bist mein alt gut Thier." Sie klopfte das Thier auf jeden Bug. Die Kuh machte

eine Bewegung und ſchlief wieder ein. Die Sannel war auch nicht lange mehr wach, als ſie einmal wieder in ihrem Behälter ſteckte. „Die Heiterethei wird Alles allein wollen machen," ſagte ſie noch leiſe vor ſich hin. „Wenn ich nur wenigſtens da könnt' bleiben! Ach wenn ich nur wenigſtens da könnt' bleiben!"

Die Frau Bügel war eine conſequente Frau, in Allem, innerlich und äußerlich eine geradlinige Frau. Wenn ſie einmal ein Ziel in das Auge gefaßt hatte, ließ ſie es nicht wieder fahren und eher wäre eine Kanonenkugel unterwegs umgekehrt, als ſie. Aber das Sprichwort ſagt: „allzuſcharf macht ſchartig" und „eine gute Krümm' geht Nichts üm." Und daß es recht hat, konnte man hier ſehen. Ihr ganzes Dichten ging darauf aus, den „Jung" zu einem rechten Manne zu erziehen. Aber die Strenge, mit der ſie ihn zum Fleiße und zur Ordnung anhielt, hatte die entgegengeſetzte Wirkung. Natürlich war er nicht gern, wo er in ſteter Furcht ſein mußte. Er benutzte jede Gelegenheit, der ſtrengen Zucht ſich zu entziehen. Und das zwiſchen Handwerk und Feldbau getheilte Schaffen in dem dörflichen Städtchen brachte dem Greifluſtigen ſolcher Gelegenheiten genug entgegen. Der Frau Bügel Felder lagen in entgegengeſetzten Richtungen von der Stadt. Wie war da eine ſichere Controle möglich! Und wie

viel Wirthshäuser ſtanden wie Mauſefallen an dem Wege von dem einen dieſer Grundſtücke bis zum andern offen! Der Frau Bügel graugrünliche Augen waren ſcharf, aber durch Häuſerwände hindurch konnten ſie doch nicht ſehen. Dabei hätte ſie Niemand zu der Einſicht gebracht, ihre Strenge erzeuge und fördere das erſt, was ſie verhüten und vermindern wollte. So wurde ſie nur immer ſtrenger; und dem armen Schneider kam nur das zu gut, daß die eifrige Frau einen ſo großen Reſpekt vor dem Spott der Leute hatte, als er vor ihr. So blieb ihre Tyrannei nur eine häusliche. Außerhalb ihrer vier Wände war der Schneider ſicher vor den Ausbrüchen ihres Zornes. Geſchenkt wurde ihm deßhalb nichts. Daheim bekam er mit Zinſen, was ſie ihm außerhalb ſchuldig geworden war. Deſto verhaßter wurde ihm dies Daheimſein. Und ſie erreichte auch nicht einmal ihren Zweck. Die Leute wußten doch, was geſchah, und machten ſich auf alle Weiſe darüber luſtig. Der Schmied behauptete ſogar, der Schneider ſei ſo klein geblieben, weil die Mutter ihn beſtändig in ſich hineingejagt habe. Der Schneider ſei eigentlich ein langer ſtarker Kerl, aber er habe ſich in ſich ſelber verkrochen, und könne ſich nun nicht mehr aus ſich herausfinden.

Es war noch kaum Tag, als die Sannel ſchon die Treppe und Bodenſtiege heraufrannte, um an des Hannes Kammerthüre zu pochen. „Steh' auf, Han-

nesle; deine Mutter ſingt ſchon den zweiten Vers; da zieht ſie allemal ihre Strümpf' dabei an. Und vermerk's nicht, daß du gleich nach Elf heimkommen biſt. Und wegen der Heiterethei; wenn du dich nicht anders haſt beſonnen; ich geh' hernach einen Gang und begegn' ihr vielleicht."

„„Nein,"" ſagte der Hannes drinn. „„Was ich gered't hab', hab' ich gered't. Aber im Bett iſt's doch gar zu ſchön. Iſt ihre Stimm' zittrig, Sannel?""

„Ja," entgegnete das Mädchen, „ſchrecklich zittrig. Mach', daß du auf deiner Brücken ſitz'ſt, wenn ſie 'rein kommt."

„„Es iſt doch nirgends ſchöner, als im Bett,"" ſagte der Schneider drinn und dehnte ſich. „„Aber ſie iſt wohl noch im erſten Vers?""

„Nu nein. Sie hat ſchon den letzten angefangen gehabt."

Das Mädchen hörte, wie der Schneider aus dem Bette ſprang, und war mit drei Schritten die Bodenſtiege herab und in der Küche. „Er thut's nicht anders," ſagte ſie traurig vor ſich hin, „mit der Heiterethei. Wenn ich nur wenigſtens da dürft' bleiben!"

Der Schneider ſchlich auf den Strumpfſpitzen die Treppe herunter; die Pantoffeln zog er erſt an der Stubenthüre an. Er horchte. Die Sannel ſagte eben drinn: „Es hat noch kein Viertel geſchlagen gehabt, da iſt er kommen. Und naß iſt er geweſen! Er iſt

in Reif eingekehrt, weil er das Fieber gekriegt hat vom Regen, damit er nur ein Bißle warm geworden iſt. Und war noch immer naß, wie er kommen iſt, und hat mit den Zähnen geklappert, daß es ein Jammer iſt geweſen."

„„Geſchieht ihm recht, dem Nichtsnutz,"" entgegnete die Alte. „„Und nun wird auch ſeine neue Kappen verdorben ſein.""

Sie fing an zu ſingen, und der Schneider ſagte zitternd: „wenn ſie nur erſt im Haus wär', die Heitereibei! Oder wenn ſo ein Geſangbuchsvers einen ganzen Tag thät' dauern! Dann öffnete er die Thür und ging hinein. Er wußte, ſo lang der Vers dauerte, den ſie ſang, war er ſicher. Er konnte wenigſtens die Brücke erreichen, ehe das Donnerwetter losging. Die Alte ſang fort, ſie wandte das Geſicht nicht gegen ihn, aber ſie erhob den Arm drohend in die Höhe, und ihr ganzes Geſicht zündete ſich an dem blauen Feuer ihrer Naſenſpitze an.

Der Schneider war ſchon in voller Arbeit, als die Alte fertig wurde mit dem Vers. Seine Augen hatten ſich tief in die Weſtentaſche verkrochen, an der er nähte, um ihrem Blicke nicht zu begegnen, wenn dieſer vernichtend auf ihn fiel. Sie aber wandte ihr Antlitz noch immer ihm nicht zu. Sie kehrte ſich zu der Tannel, die dem Hannes ſich ängſten half.

„So iſt er doch da, der Nichtsnutz?" ſagte ſie, und

nach ihrer ſparſamen Weiſe ſoviel als möglich in einem Athem. „Ich hab' gemeint, er wird heut' und morgen nicht aus dem Reiker Wirthshaus herauskommen. Denn ein Wirthshaus iſt dem Sapperlot wie der Flieg' eine Weinflaſche, wo noch naß iſt innwendig. Da iſt leicht 'nein kommen, aber ſchwer wieder 'raus. An allen Wänden bleiben die Flügel kleben. Ja? er iſt doch da? Hm, hm, hm! Und ich hab' glaubt, der Regen hat ihn in ein Mäusloch geſchwemmt und die haben ihn drinnen behalten. Ja, Gott behüt'! Wer wird ſo einen Nichtsnutz behalten? Niemand, als wer einmal mit ihm geſtraft iſt und muß ihn behalten. Bis er ſich in's Zuchthaus geſchwemmt hat, da werden ſie ihn behalten. Oder ſie kriegen ihn bald wieder.

Die Frau Bügel ſtand auf. Es war für die bereitwillige Sannel ein Schweres geweſen, auf die Fragen der Baſe nicht zu antworten. Sie hob bei jeder beide Hände auf und öffnete den kleinen Mund, um wenigſtens zu zeigen, es ſei nicht Mangel an Dienſtwilligkeit von ihrer Seite, daß ſie nicht antworte. Aber die Frau Bügel, wußte ſie, wollte keine Antwort. Der Schneider that einen Athemzug, ſo tief und ſtöhnend, als wüßt' er, es iſt ſein letzter. Die Sannel half ihm athmen. Die Frau Bügel aber ging in der Stube umher, als wär' der Gedanke von dem Mäuſeloch ihr voller Ernſt geweſen. Sie ſah unter Stühle und Tiſch und ſchüttelte das Haupt nach jedem ſuchenden

Blick. Alles schien sie zu seh'n, nur den Hannes auf der Brücke nicht, der einen Knopf mit Tuch und Todesangst überzog. Die Sannel half der Base widerstrebend suchen.

„Wo wird er nur stecken, der Sapperlot? Soll er zu Haus sein und die gottesfürchtigen Wort' hören, die seine Mutter red't? Ja, der wär' der Recht'. Wo wird er sein? Ja, wenn's antworten könnt', wenn seine Mutter fragt, das bös' Kind!"

„„Nu, da in eurer Stuben,"" schluchzte der Schneider. „„Da auf der Brücken. Ach du lieber Gott im Himmel!""

Die Frau Bügel dehnte sich; die Sannel half ihr sich dehnen, aber mit Widerstreben. Die Frau Bügel nahm das Ding herunter, das von den Nägeln an der Fensterwand, das schreckliche Ding. Aber sie suchte fort. „Da in der Stuben wär' er, da in meiner Stuben? Was? Den müßt' man auf seiner Brücken suchen? Prost die Mahlzeit! Im Wirthshaus ist er. Im Tabaksrauch, daß man ihn schneiden kann, da ist er wie der Fisch in seinem Wasser. Und noch ein Maas, Frau Wirthin! Und einen Nordhäuser darauf! Und lustig mein Wenzel! Und das Eicheldauß sticht. Und o du lieber Augustin! Was? Nicht im Wirthshaus wär' der Jung? Nu, wird er reden der Sapperlot?"

„„Ja, wenn ihr's haben wollt, Mutter. Aber macht lieber los, damit's überstanden ist. Aber ihr werd't seh'n, ich krieg' die Schwindsucht. Alle Leut' sagen's. Meinetwegen ja, es soll ja das Wirthshaus sein. Und das ist der Eichelwenzel da.““

„Was? Im Wirthshaus ist er? Und ist er im Wirthshaus? Nu! will mich der Nichtsnutz blind machen, daß ich meine eigene Stuben nicht mehr kenn'? Und das ist nicht des Herrn Burgemeister seine Westen? Das ist der Eichelwenzel? Und das dort ist nicht mein Schmolkes Schatzkästlein und meine Schlafhauben? Ist das ein Wirthshaus, Jung?“

„„Was soll ich denn sagen, ich armer Bursch? Was ich sag', das ist nicht Recht. Nu freilich ist das eure Stuben.““

„Meine Stuben? So? Und das wär' meine Stuben, wo du drinn bist? Und du wärst, wo du hingehörst? Und säßt auf deiner Brücken? So erbarm' sich der Himmel über so ein sündlich Kind. Aber ich will's zieh'n, so lang' ich meine Arm' kann heben. Ich will nicht schuld sein, wenn er ein Taugenichts wird. Ich will ihm den Wirthshausteufel austreiben, dem Nichtsnutz dem!

Und es hätte nicht an der Frau Bügel gelegen, wenn nur ein Stückchen Teufel in ihm blieb.

Aber die Sannel hatte zur rechten Zeit die Thüre geöffnet. Der Schneider schoß wie ein Pfeil von seiner

Brücke herab, quer über die Stube und hinaus, die Treppe hinunter und hielt nicht eher an, bis die Luft der Straße um sein erhitztes Gesicht wehte. Er wußte, nun war er sicher. Er sah sich majestätisch um, gab der Luft einen Klaps mit seiner rechten Faust und rief: Respekt muß sein im Haus. Dann ging er mit Löwenschritten vor dem Häuschen auf und ab, bis eine leise Stimme aus der Thür' flüsterte: „Sie ist in ihre Kammer gangen, Hanneśle; du kannst wieder rauf. Nu ist sie wieder gut."

Die Sannel streichelte dem Schneider die heißen Backen, als er bei ihr im Hausflur stand und wischte mit weichen Händen den Angstschweiß von seiner kalten Stirn'. Sie tröstete ihn, wie nur die Sannel trösten konnte. Sie hätte gern selbst sein Kreuz auf sich genommen. „Und hast du dir's überlegt, Hanneśle?" sagte sie dann. „Ich geh' auf's Feld. Vielleicht, daß mir die Heiterethei in Weg läuft."

„Du gehst in die Erdäpfel," sagte der Hannes, als er wieder auf der Brücke saß. „Da geht dein Weg nach dem Gottesacker zu und ich komm' bald nach. Das sind die Erdäpfel, in die ich geh'. Und da brauch' ich keine Heiterethei dazu. Und auch keinen Hund. Guck' mich noch recht an, Sannel; wer weiß, wie bald ich in die Erdäpfel geh'."

„Das ist Schicksal, Hanneśle; deßwegen gehst

du noch nicht in die Erdäpfel. Und die Schickſal kommen auch von dem, der Eſſen und Trinken ſchickt.““

„Ach Gott! Die Baſ' am Unterende hat mir immer Hefenklös wollen ſchicken; die eſſ' ich ſo gern'. Dumm's Zeug von wegen! Mir hat der Herrgott noch kein Stückle Brot, geſchweig Hefenklös geſchickt; ich hab' mir's allemal ſelber müſſen verdienen; nicht das Sal; dazu hab' ich umſonſt kriegt. Und das Schickſal hab' ich nicht verlangt; wär' nur was Gut's dran, hernach wär's gewiß nicht an mich kommen. Sannel, Hefenklös! Aber die Brüh' muß fett ſein. Und Schnitz' und Hutzel dazu. Ach du lieber Gott! Das viert' Gebot iſt mein Schickſal; wenn ich bald in die Erdäpfel geh', hernach hat's das viert' Gebot gethan. Wer weiß, iſt das die letzt' Weſten, die ich mach'! Guck', da kommt vielleicht der letzt' Stich 'rein, den ich thu'. Hernach hat's ausgeſchickſalt und ich eſſ' keine Hefenklös mehr auf der Welt.“

„„So darf man nicht reden, Hannesle; Die Seel' iſt doch mehr wie Hefenklös. Und ſiehſte, deine Mutter hat gewiß nichts gegen die Heiterethei. Sag's nur der Baſ' am Unterend, die wird's ſchon anbringen bei deiner Mutter und es ſchickt ſich jawohl, daß ich der Heiterethei begegn'. Das iſt hernachen ein gut Schickſal; und die kommen auch, wenn man nur die böſen geduldig erträgt. Wenn du nur denkſt,““ fuhr die Sannel fort, „„daß

du's mit der Heiterethei ermachen kannſt. Sie iſt doch ſchrecklich wild.""

„Was wild!" ſagte der Schneider. „Wenn ſie nur Hefenklöß kann kochen! Sannel, da iſt kein viert Gebot dabei. Sannel, ich ſag' dir: du kennſt mich. Und Reſpect muß ſein im Haus! Und wenn ich erſt einen großen Hund hab'! Denn ſo ein Knirps von einem Spitzle darf's nicht ſein. Und ich geh' mit der Heiterethei auf den Schützenhof! Was? Caro, komm' her! Apport, Caro! Da wirſt du zum Fenſter 'raus lachen. Ich ſeh' dich ſchon. Und Menſchen und Vieh ſollen ſich verwundern. Mach' nur, Sannele und geh'; ich hab' ſchon keine Ruh' mehr. Sannele, du kennſt mich immer noch nicht!"

Die Sannel ging. Sie ſchüttelte unterwegs wohl hundertmal ihren dicken braunen Zopf. Es war ein ander Ding mit ihrem Glauben bei Nacht, wenn er, heimgekommen, ihr eine Stunde lang erzählt hatte, was Alles er eben gethan und ſie ſich hineingedacht hatte, als hätte ſie Alles ſelber geſeh'n.

Es war Mittag geworden. Der ungeduldige Hannes fragte die rückkehrende Sannel mit den Augen. Sie hatte die Heiterethei nicht getroffen. Den andern Tag war ſie glücklicher geweſen. Wenigſtens im Finden. Sie wußte ſich was auf die Verblümtheit, mit

der sie ihre Sache angebracht hatte. Die Heiterethei hatte gesagt: sie wollte den Schneider erst mit in den Zainhammer nehmen und ihn strecken lassen. Aber das würde nicht helfen. Wär' er zu strecken, so müßt' es das Ding an der Fensterwand schon lange gethan haben. „Ich bin aber doch nicht still gewesen," sagte die Sannel, „bis sie gesagt hat: und so ist's und nu ist's fertig. Hernachen ist's, als hätt's der Burgemeister unterschrieben und sein Siegel darauf gemacht. Ich kenn' die Heiterethei." Die Sannel war traurig darüber, aber sie war auch froh. Sie wußte nicht, daß der Sch...es seine Gedanken, sich vor dem vierten Gebot hinter eine Frau zu retten, die stärker wäre, als seine Mutter, nicht aufgeben würde, aber auch eigentlich froh war, daß die Heiterethei nicht angebissen hatte. Wenigstens sagte er das der Sannel.

„Schon gestern ist mir's eingefallen," sagte er. „Sie ist doch nicht, wie ich eine brauch'. Ihr Kopf könnt' um die Hälft' dicker sein und ihre Händ' und Füß' sind mir auch zu klein. Ich muß eine haben, die einen rechten Kopf hat, denn der Kopf ist doch die Hauptsach' am Menschen. Und meiner Mutter ihre Händ', die sind wenigstens noch einmal so lang. Und wenn eins so kleine Füß' hat, denkt man immer, es muß umfallen, wenn man's angreift. Und ich greif' einmal zu; was ich anfaß', das muß fest sein, Sannel.

Ja, Sannel, es iſt gut, daß ſie nicht will und es hätt' mich doch einmal gereut."

Das nächſtemal, daß ſie wieder auf der Bodentreppe ſaßen und die Sannel die Lampe verbergend auf ihrem Schooße hielt, da war der Schneider einen Kopf länger als er ſelbſt. Nur mühſam hatte er etwas zurückgehalten, was ihm immer über die Zunge wollte.

„Und nun kommt das Beſt'. Ich hab's bis zuletzt aufgehoben," ſagte er, „wie ich's allemal mach', wenn ich eine rechte Freud' hab' für dich."

„„Derentwegen,"" entgegnete die Sannel, „„brauchſt du dich nicht zu zwingen. Mich freut Alles, was du mir ſagſt.""

„Nu gut; aber heut' auch weiter nix. Ich hab' eine, Sannel! Weißt du? Und eine Andere, wie die Heiterethei. Und nu ſchlaf' wohl. — Aber ich will dir's doch lieber noch ſagen, damit du zu Nacht davon kannſt träumen. Aber freu' dich nur recht, Sannel. Da ſetz' die Lampen fort, damit du dich recht kannſt freu'n. Und ich will die Jacken runter thun und die Hemdärmel zurückmachen. Aber freuſt du dich denn auch recht?"

Der Hannes verlangte zu viel. Aber was hätte man der Sannel zumuthen können, das ſie nicht ausgerichtet hätte!

„„Nu, ich freu' mich ja ſchon, gewiß, Hanneſle,"" ſagte ſie und ſetzte die Lampe weg und half dem Han-

nes seine Jacke ausziehn, damit ja dem Freuen nichts im Wege stand.

„Ich mein' gar, du flennst schon vor Freud;" sagte Hannes. Sie wischte die bittern Tropfen weg und sagte: „„Ja freilich."" Sonst hätte sie ihm die Freude verdorben. Und einem Menschen die Freude verderben: so viel sie konnte, das konnte die Sannel nicht.

„Ja, guck," sagte der Schneider, „und das ist eine And're, als die Heiterethei. Die Heiterethei ist vielleicht was länger, aber sie ist nur eine Haselgerten dagegen. Wenn Meine erst ein Jahrer Zehn von unsern Erdäpfeln am Erlenweg gegessen hat, hernachen ist sie wie die Gringelwirths-Valtinessin. Die hat einen andern Kopf als die Heiterethei und da kann man sagen: die hat Händ' und Füß'. Daß dich der Guckguck hätt', Sannel! Und Haar' brandschwarz und dick wie Pferdehaar und steif wie ein gewichster Zwirnsfaden. Kann sein, daß die Heiterethei ein Paar Haar' mehr hat, dafür ist ein Haar von Meiner wie sechs Haar von der Heiterethei. Und das spöttisch Wesen und das Dummgethu', davon ist an Meiner nicht so viel, wie auf mein'n kleinen Finger geht. Und doch Alles so resolut. Und ein Narr ist sie in mich."

Es währte lang', eh' der Hannes zum Erzählen kam, wie er sie gefunden und die „Sache" sich gemacht.

Und wie oft unterbrach er seine Geschichte wiederum mit Schilderungen! Denn die Sannel freute sich doch nicht so sehr als er gedacht.

Die Geschichte war kürzlich die. Schon ein Paar Tage her, wenn er bei Nacht am Bache hin durch die Gerbergasse ging, war ihm, als würfe Jemand kleine Steine nach ihm. Er hatte die Heiteretbei im Kopfe und sah sich nicht um. Heut', als er sich wieder geworfen fühlte, meint' er: sollt's die Heieretbei sein, und sie hat's gereut, daß sie die Sannel abgewiesen hat? Pfiffig, wie er ist, blieb er steh'n, bis wieder ein Steinchen ihn traf und wendete sich dann, so schnell er konnte, nach der Seite zu, woher das Steinchen kam. Der Mond schien hell genug, daß er seh'n konnte, die Gasse war leer; nur dort, woher der Wurf gekommen, saß eine weibliche Gestalt auf der Steinbank vor einem Hause.

Als ein rechter Bursch, der keinem Mädle gegenüber blöd ist, warf sich der Hannes in die Brust und ging auf die Schwarzhaarige zu, die vor Kichern kaum zu Athem kam. Sie hielt zwar die Schürze vor, aber der Hannes ist nicht dumm. „Wenn dich der Guckguck hätt', die ist's gewest. Und ist sie's gewest, so ist's nicht umsonst gewest." Er strich mit beiden Händen seinen Backenbart nach vorn, indem er vor ihr stehen blieb und sagte: „Guten Abend, Mädle. Es ist gut, daß deine Stein' nicht sind, wie dein Kopf, sonst hätt'

ich sie besser gespürt. Aber daraus gemacht hätt' ich mir auch nicht mehr." Er sagt es nicht, aber sein ganzes Wesen verrieth: Er war einer, und was für einer! Da frag' nur einmal die Sannel bei mir. Die weiß, was der Hannes für einer ist.

Das Mädchen sagte: „„Guten Abend."" Mehr konnte es vor heimlichem Lachen nicht sprechen und der Hannes sah noch immer nichts von ihr, als die schwarzen Haare und daß es eine ansehnliche Gestalt besaß. Aber die Beschuldigung, sie habe ihn geworfen, konnte sie doch nicht auf sich sitzen lassen oder sie mußte sich wenigstens dagegen wehren. Man weiß ja, wie die Mädle sind, lachte der Hannes in sich hinein und ihm war, als wär' es nirgend schöner als in seiner Haut. Denn nie hatte ihn ein Mädle geneckt, daß er nicht gemeint, es sei bis über den Hals in ihn verliebt. Und weil sie nun doch sich zusammennehmen und reden mußte, so sah der Hannes allmählig das ganze Gesicht unter den schwarzen Haaren und er meinte, es sei nicht bitter. Die Stirn war nicht hoch, aber desto breiter und darunter ein Paar Augen wie glimmende Kohlen. Nichts war klein in dem Gesicht, das Gesicht selber war es nicht und Ecken hatte es auch nicht, an denen man sich stoßen konnte. Die konnte es mit seiner Mutter aufnehmen, meinte der Hannes, die war nach seinem Geschmack und -- wer weiß, was wird! Den großen Hund vergaß er auch nicht; er konnte

nicht an eine große Frau denken, ohne daß ihm der große Hund einfiel, um sein Glück in Gedanken voll zu machen. Zu der Heiterethei hatt' er sich einen schwarzen gedacht; bei der schwarzen Frau mußt' es ein weißer sein.

„„Wer weiß, wer ihn geworfen hat,““ sagte das Mädchen und lachte immer noch, soviel es sich Mühe zu geben schien, ernsthaft zu seinen Reden zu seh'n. „„Ich hab' mehr zu thun. Ich muß an meinen Schatz denken. Und der ist —““ sie sang nicht: weit; wie es im Liede heißt, und lachte mehr als vorher.

Der Hannes fühlte sich bitter enttäuscht. Er nahm eine kurze „gut Nacht;“ aber als er sich kaum gewendet, fühlte er sich von Neuem geworfen. Und das Mädchen hörte auf zu lachen und sagte eiliger, als es scheinen sollte: „„Er geht wohl zu seinem Schatz?““

Der Hannes dachte: warum hat sie nicht ausgesungen, wie's im Liede heißt? Und fragt mich nun so? Er blieb steh'n, wandte sich aber noch nicht wieder nach ihr um.

„„Ja, ja,““ sagte sie. „„Ich glaub's schon, es ist schön, wenn ein Bursch zu seinem Schatze geht. Ich hab' keinen und hab' noch keinen gehabt, aber zu glauben ist das schon.““

„Und hast doch an deinen Schatz gedacht?“

„„Nun ja: es ist einer in Gedanken. Es hätt'

mir nicht daran gefehlt, so wenig, als einer Andern, aber mir ist nicht jeder recht. Es muß einer sein, ich weiß wie, aber ich sag' es nicht. Er braucht nicht zu fragen. Jedem Andern sag' ich's, nur ihm nicht. Und geh' er zu seinem Schatz; hätt' ich einen da drinn, ich ging auch zu ihm.""

Sie stand auf und wollte in's Haus. Der Schneider hielt sie auf. Seine Arme waren eben lang genug, sie zu umspannen. Das Mädchen wehrte sich, schlug ihm auf die Hände, wollte sich losreißen, aber er war ihr zu stark. Sie mußte bleiben. Sie mußte sich wieder setzen. Er war glücklich, wie stark er war. Sie war fast außer Athem vom Ringen und hatte Lust zu weinen. Sie dauerte ihn.

„Ja," sagte er, „wenn ich zugreif', da ist's nicht zum Spaß. Aber du bist keine hiesige. Die hiesigen kenne ich alle; ich hätt' längst eine, wenn ich eine hiesige möcht'. Ja, du möchst wissen, wo mein Schatz daheim ist. Ich hab' dir wohl weh gethan, aber ich kann nicht anders. Das weiß der Guckguck und wenn ich nur ganz leis' zugreif', da gibt's blaue Flecken. Und wo bist du denn her?"

„„Von Schackicht,"" sagte sie. „„Aber was geht das ihn an. „„Er hat schon einen Ort, wo er hin denkt.""

„Hätt' dich der Guckguck, Mädle!" lachte der Schneider. „Mein Schatz ist eben daher. Und er

hat ſchwarze Haar und — ja, ich pack dir nicht Alles auf. Aber es iſt ein prächtiger, das kannſt du glauben. Wenn ich mich nur ſetzen könnt', ich müßt' Stunden lang bei dir ſitzen."

Das Mädchen rückte zu. Es kam eben noch ſo viel Platz heraus, daß der Schneider ſitzen konnte. Aber ſie mußte ihren Arm um ihn ſchlagen. „„Sonſt fällt der Branntwein.““ ſagte ſie.

Wie er ſo neben ihr ſaß, lehnte ſein Geſicht an ihrer Schulter und ſie ragte mit dem ganzen Kopfe über ihn weg. Aber er wußte ſich dennoch was Rechts. Sie hielt ihn wie ein Kind in ihrem Arm und mußte ihn manchmal an ſich drücken, weil er ſonſt vom Steine gerutſcht wäre, wie ſie ſagte. Dazu rauſchte der Bach und von dem Waſſerrad der nahen Kippelmühle ſchimmerte es wie geſchmolzenes Silber. Der Mond neigte ſich zum Waſſer und das Waſſer ſtrebte ſprißend hinauf zum Mond. Die dunkeln Schatten ſchmiegten ſich ſo bräutlich an die Häuſer, die Fenſter ſogen ſo durſtig den Mondenſchein ein und glänzten dann alle, als wär' eine feſtliche Hochzeit dahinter. Dem Schneider fehlte nichts zur Seligkeit, als daß die Sannel nicht da war und ſagte: „Hannesle, du biſt ein Mordburſch!"

Ein Wort gab das andere, das das dritte; der Bach war gerade ſo laut, daß die Beiden, Eins das Andere, aber kein Drittes die Beiden verſtehen konnte.

Und als die Zeit des Hausthürverschließens kam, da waren sie einig, was mit ihnen werden sollte. Der Hanneśle mußte zur Unterender Base geh'n; die mußte die Mutter stimmen, ohne davon zu sagen, daß ihr Auftrag vom Hannes kam und der schon mit dem Mädchen bekannt war; wie weit es schon zwischen den Beiden gekommen, das durfte die Mutter noch weniger wissen.

„Die Bas' thut, was ich ihr sag'," meinte der Schneider, nachdem er der Sannel Alles erzählt hatte. „Und Hefenklös, hat Meine gesagt — ihre Leut haben keine gessen, als wo sie gekocht hat. Und nu nimm deine Lampen und ich will meine Jacken wieder anzieh'n. Und nu schlaf' wohl, Sannele und denk' dir in deinem Bett noch einmal recht aus, was ich dir erzählt hab', damit du dich recht freust."

Das eine brauchte der Hannes der Sannel nicht einzuschärfen; aber das andere wollte nur desto weniger gelingen.

Das Unterend, so heißt ein Theil von Luckenbach; die Lage desselben hat ihm diesen Namen gegeben. Aber er führt auch noch einen andern: man nennt ihn auch Bettelumkehr. Diese Benennung hat er dem Umstande zu danken, daß er meist aus kleinen, ärmlichen, wenigstens ärmlich aussehenden Häusern besteht, bei

deren Anblick der bettelnde Arme wieder umkehre, überzeugt, hier sei für ihn Nichts zu holen. Hier wohnte die Base, deren der Schneider gedachte. Sie war eine kinderlose Wittib und hatte all ihre brachliegende Liebe in Ermangelung eines Bessern auf unsern kleinen Schneider geworfen. Er konnte unbedingt über sie gebieten. Das hatte er für seine Sach' benutzt; und so kam eines Tages die Base über die ganze Breite der Stadt zur Frau Bügel am andern Ende geschritten, um ihr mitzutheilen, daß sie ein Mädle gseh'n, wie für den Hannes und seine Mutter geschaffen. Das geschah denn auch, aber erst nach einer langen Einleitung, wie schlimm es jetzt um die Welt und vornehmlich um die jungen Mädle bestehe, zu welchem Behuf einige Nachbarstochter zergliedert wurden. Denn gleich auf die Hauptsache zu kommen, das wär' wie ungenöthigt am fremden Tische essen und man weiß in Luckenbach, was „schickerlich" ist.

Da war denn die Base auf einem nothigen Gang durch die Gerbergasse gekommen und da hatte sie gar nicht anders gemeint, als die Frau Bügel selberts dreißig oder vierzig Jahre vor sich zu seh'n, so tüchtig, rasch und repermandirlich war das Mädle gewest; so breit gestirnt und breit gestellt, wie man die Kalben gern hat, denn solche geben einmal tüchtige Küh'. Und hengstenmäßig hat sie gearbet.

Die Frau Bügel meinte, wenn das Mädle auch

nicht ganz so wär', wie sie selbst gewesen; für den Nichtsnutz von einem Jungen brauche sie eine Tüchtige; das dürfe nicht etwa so eine Ziege sein, wie sie jetzt meist wären, mit weichen Händen und langen Hörnern, die in Vergnügen und Lumpenstaat über ihr Vermögen hinauswüchsen, und hernach an jeder harten Wand zerbrächen. Nun, der Metzger kaufe kein Stückchen Vieh unbegriffen, und man könne sie sich besehen, ehe man sie handele. Die schwarzen Kühe möge sie sonst nicht, sie hätten alle was vom Gottseibeiuns; aber keine Regel sei ohne Ausnahme. Man müsse ihr nur den Schwanz recht beschneiden.

Die Base hatte erforscht, wo das Mädchen diente; es war noch nicht lang hier. Aber es wußte, wo Barthel den Most holt; das hatte die Base aus seiner Antwort gemerkt; und war auch „von guten Leuten."

Die Frau Bügel hatte noch denselben Tag ihren blauen Mantel, mit der weißen Schnur um den Zackenkragen besetzt, umgethan. Sie war so geheimnißvoll gewesen, daß der Schneider, der die Base fortgehen sah, errieth, was sie vorhatte. Sonst hätte er's auch nicht erfahren. Wenn der Handel geschlossen war, da war noch Zeit genug dazu. Der Schneider machte eben ein paar Knabenhöschen. Vielleicht steht der Knabe in seinem ganzen Leben nicht so viel Furcht und Hoffnung aus, der sie tragen wird, als der Schnei-

der, da er sie nähte!¡ Und das Tuch daran hätte sicher solche Spannung nicht ertragen.

Die Frau Bügel aber ging geraden Weges nach der Gerbergasse und zu der Dienstherrschaft der Schwarzhaarigen. Sie hatte sich einen scheinbaren Vorwand ausgedacht, und kam nur wie gelegentlich auf das zu sprechen, was sie wissen mußte. Aber die Gerbersfrau war auch nicht dumm.

„Die fragt nicht umsonst nach der," dachte sie. „Sie wird eine Magd brauchen. Ich wollt', sie braucht' eine, da könnt' ich den schwarzen Teufel los werden, und müßt' sie nicht fortschicken. Ich hab ihr schon zweimal aufgesagt und sie geht nicht; sie thut, als könnt' sie mich fortschicken, und wär' Herr im Haus. Und mit Gewalt bring' ich sie, mein' ich, auch nicht fort. ‚Sie bleibt doch,' und hernach thut sie nur desto wilder. Ich will sie loben, so gut ich kann. Die Schneidersklätter (so hieß die Frau Bügel in Luckenbach) mag hernach seh'n, ob sie sie zwingt. Da kommt ein Teufel über den andern. Sie mag hernach seh'n, wie sie sie los wird."

Die Frau Bügel glänzte im ganzen Gesicht, wie sonst nur an der Kaie, als sie das Gerberhaus verließ. Aber Eine, wie sie, ging sicher. Sie stieg noch zu einer Nachbarin der Gersbersfrau hinauf. So geschickt sie ihre Sache anfing, auch die errieth, was die Schneidersklätter wollte.

„Die will mich ausholen. Die Gerbersfrau hat das wilde Thier gelobt, um sie loszuwerden. Ich werd' mir auch das Maul nicht verbrennen. Wenn ich's thät und die erführ's wieder, wer weiß, was mir der Teufelsabbiß anthät'."

Aber das Gewissen schlug der Nachbarin doch, oder war's ihr zuwider, einen Menschen blos zu loben? „Ja, daß sie tüchtig, fleißig und brav ist, das will ich keinen Hehl haben. Ich weiß auch nicht Schlimm's von ihr; ich müßt's lügen. Aber es steckt keiner inwendig drinne. Und man kann nur sagen, was man gehört hat, und was man selber meint. Man sagt freilich: kurzstirnige Küh' sind gern stößig. Aber das ist auch blos Gemeint's."

„Wenn's sonst nix wär'!" sagte die Frau Bügel zu sich, als sie die Treppe herunter ging. „Das ist keine tüchtige Kuh, die nicht einmal stößt. Ich lass' mir auch nicht viel an den Hörnern herummachen. Wenn sie nur fleißig und brav ist, und recht ärbeten kann; das ist's, was ich will wissen."

Und wo sie in der Umgegend noch sich erkundigte; Alle sprachen wie die Nachbarin der Gerbersfrau. Sie hatten alle denselben Grund.

„Der Jung braucht eine, die tüchtige Hörner hat," sagte die Frau Bügel auf dem Nachhauseweg. „Und mein Mann wird sie nicht sein, das ist meinem Kummer sein Geringst's. Aber der Metzger will erst

seinen Griff thun, eh' er einschlägt. Die Unterender soll mir sie einmal an einem Sonntag zum Kaffee in's Haus schicken. Ich will seh'n, was sie für Zähn' hat. Hernacher kann's schon was werden mit der und dem Jung."

Sie ging sogleich zu der „Unterender." So erfuhr der Hannes an demselben Abend noch, seine Mutter sei gar nicht „abstinat gegen die Sach'," und sie, die Base, solle das Mädchen für den Sonntag zu einem Kaffee bei der Mutter einladen.

„Sag' mir nur, wie's deine Mutter gern hat," sagte Abends die Schwarze zu ihm, als er wieder wie ein Kind neben ihr auf der Ecke der Steinbank saß, und ihr gesagt hatte, was er wußte. „So hat jeder Mensch sein Apart's, und ich mach's gern jedem Menschen recht, und wer mich einmal zur Frau kriegt, der hat gewiß nichts verspielt mit mir. Sie hat's wohl gern, wenn eine hurtig ist?"

„„Ja."" sagte der Schneider, „„aber wenn du noch ein Bißle zurücken könnt'st, das wär' mir recht.""

Die Schwarze suchte es möglich zu machen. Da es nicht ging, nahm sie den Schneider in ihre mächtigen Arme und setzte ihn mit einem Schwunge wie ein Kind auf ihre Kniee. Der Schneider wollte einen Arm um ihren Hals legen: sie sagte: „ich halt' dich schon: du fällst nicht. Und dann haben wir noch Zeit

genug, was du willst. Es muß nicht immer geleckt sein. Sag' mir lieber, wie's deine Mutter hält."

„„Ja, siehste,"" sagte der Schneider, „„wenn du deinen Kaffee getrunken hast, hernachen mußt du gleich in die Küchen geh'n und die Schalen auswaschen. Und wenn du eine Arbeit steh'n siehst, mußt du dich gleich darüber hermachen. Und darfst die Küchenthür nicht auflassen, sonst wird sie bös'. Und widersprechen darfst du ihr auch nicht, das kann sie absolut nicht leiden. Und darfst auch nicht so laut reden wie sie. Und sie singt gern einen Gesangbuchsvers, wenn du da den Zweiten dazu könntest singen, ich mein' den Baß: da könnt'st du dich beimachen.""

„Das kann keine besser wie ich," meinte die Schwarze, „ich bin in einem Cantorshaus jung geworden."

Der Schneider sagte noch mancherlei. Zum Lohne wußte sie dann so schön mit ihm zu thun, daß der Schneider nichts wünschte, als die Sannel wäre da und sähe es. Da würde sie sich anders freuen, als wenn er es ihr blos erzählte.

„Mit meiner Mutter," sagte der Schneider, „da lass' ich mir Manch's gefallen wegen dem vierten Gebot, aber sonst, da darf mir Niemand in den Weg kommen. Daß dich der Guckguck hätt', Mädle, ich bin einer. — Nu, frag' nur die Sannel: die weiß, was ich für einer bin."

„„Ja,““ ſagte das Mädchen, „„du biſt ein Mordburſch. Das weiß ich auch.““

„Nicht wahr?“ lachte der Schneider.

„„Aber wer iſt denn die Sannel?““

„Das iſt ein kleines Mädle,“ entgegnete der Schneider: „die iſt bei uns im Haus. Sie iſt nicht größer wie ſo hoch.“ Er zeigte die Höhe eines Kindes von fünf bis ſieben Jahren. „Aber einen Hund, den müſſen wir haben, wie eine Kuh ſo groß.“

„Du ſollt'ſt mir kommen,“ dachte das Mädchen. „Er müßt' dich denn freſſen. Aber erſt muß ich drinne ſitzen. Eine Wirthſchaft muß ich haben, wo ich Herr bin und kein and'rer Menſch. Und da ſoll mich Keiner wieder herausbringen. Freilich hätt' ich gern' einen Mann dazu gehabt. Aber warten kann ich auch nicht länger, bis einer kommt.“ So dachte die Schwarze: aber ſie ſagte: „Was du willſt, Hannes. Wenn wir's ermachen konnten, müßt'ſt du auch ein Pferd haben. Wenn ich dich nur einmal ſehn ſollt' auf einem Pferd reiten.“

„„Ja, Mädle,““ ſagte der Schneider, „„es iſt eigentlich ſchad' um mich, daß ich ein Schneider bin. An mir iſt Einer verloren. Nu, fraq' nur die Sannel!““

Den nächſten Sonntag darauf nach dem Nachmittagsgottesdienſte ſah es in der Küche bei der Frau Bügel

gar nicht so aus, wie es da sonst um diese Zeit auszusehen pflegte. Da stand eine große Wanne, und allerlei Wäsche darin, und Seife dabei; und sie stand nicht etwa auf der Bank am Fenster, wohin sie gehörte, sondern auf dem Küchentisch. Auf dem Heerde aber war Feuer und zwei große Töpfe dabei mit Wasser. Und sonst heimelte die Küche Sonntags um diese Zeit aufgeräumt wie ein Stübchen. Die Sannel hatte all das beschaffen müssen und sie hätte noch mehr gethan, wenngleich Sonntag war. Aber sie hatte immer mit dem Kopfe dabei geschüttelt; und das that sie noch.

Die Frau Bügel hatte gesagt, sie wollte ein Mädchen probiren, das heute kommen würde. Bestehe das Mädchen die Probe, dann werde es einen guten Dienst erhalten. Wo und bei wem? das sagte sie nicht. Sie hätte nicht soviel zu sagen gebraucht, denn der Schneider wie die Sannel, beide wußten ja, was sie wirklich im Sinne hatte. Aber beide durften sich nichts merken lassen. Am schwersten wurde das dem Schneider.

„Paß' nur auf," sagte er zur Sannel, so oft die Mutter es nicht hören konnte. „Das ist Eine! Die ist unter den Mädlen gerad, was ich unter den Burschen bin. Ich möcht' gleich mit dir tanzen, so bin ich aus dem Häusle. Es ist gut, daß ich jetzt nichts zu machen brauch'; ich könnt' die Nadel nicht halten,

so süßlich ist mir's in den Händen. Und meine Füß' kann ich nicht still halten; sie fangen von selber an zu hopsen."

Die Sannel sagte nichts. Sie half ihm sich freuen, so gut sie konnte: aber im Herzen war es ihr anders. Sie sah immer nach der Thüre; es war nicht bloß die Neugier, die Erwartete zu sehen. Es war ja die Thüre, durch die sie hinaus mußte, wenn die Andere einzog. Kam eine junge Frau herein, dann war sie übrig in dem Hause. Sie mochte den Hannes, der nicht daran dachte, in seiner Freude nicht stören. Und erinnerte sie ihn daran, hätte sie das doch gethan. Denn so sehr der Hannes sie über der Anderen vergessen zu haben schien, sie wußte doch, er würde sie nicht gerne gehen sehen.

Aber es hat kein Pfarrer so lange gepredigt: einmal hat er doch aufgehört. Und das geschah auch diesen Nachmittag. Man hörte die Leute aus der Kirche kommen. Der Hannes stieß die Sannel an, die mit ihm am Fenster stand. Denn da kam „Seine" mitten unter den Leuten. Sie hatte ein grünes Kleid an und war braun unter dem schwarzen Haar wie eine gutgebackene Brodrinde. Und Schritte machte sie wie ein Soldat. Dazu hätten Augen gepaßt, die keck herauf und herunter und herüber und hinüber gefahren wären: aber die dazu gehörten, hielten sich sittig oder wenigstens klug auf den Boden geheftet. Sie

wüßten, daß ein Mann eine Art Kartoffel ist, und die am ersten einen findet, die fleißig mit den Augen auf der Erde sucht. Die Sannel dachte nur: „Die soll hübscher sein als die Heiterethei? Da weiß ich nicht, womit der Hannes das hat geseh'n: mit seinen Augen nicht!"

Aber es ist auch keine Thüre, die nicht einmal aufginge und wär' sie noch so lang zugewesen. Gepocht wurde so leise, als die Sannel den Händen von „des Hannes Seiner," wie sie sie gesehen, nicht zugetraut hätte, daß sie könnten. Die Frau Bügel sagte: „Herein!"

Das erste, als Hannes Mutter und seine Künftige einander gegenüberstanden, war, daß sie sich gegenseitig mit den Augen maßen, ob die andere wohl ihr Mann sei. „Die ist's nicht," sagte jede in Gedanken zu sich. Und das war für ihre Unterhaltung gut. Sie wäre sonst zäher geflossen. Einen wunderlichen Lauf nahm sie bei alledem an. Sie ergoß sich über den Herrn Pfarrer, der den Nachmittag gepredigt, floß hart an der Frau Pfarrerin vorbei, und verbreitete sich dann über allerlei Gethier, wie Kühe und Ziegen, und vielerlei Dinge, als da sind: Brodbacken, Wäsche waschen und dergleichen.

Die Schwarze begann ihre Probe mit dem besten Erfolg. Sie ließ sich zum Kaffee erst im Allgemeinen sechsmal, und im Besonderen noch dreimal zu jeder

einzelnen Taſſe nöthigen. Die Frau Bügel nickte ſich ſelber zu: „ja von guten Leuten iſt ſie her: das ſieht man wohl.“

Als die Schwarze zum letztenmale leer getrunken, und nun mit der Taſſe in die Küche ging, da fing die Naſe der Frau Bügel an, überirdiſch zu leuchten. Sie lachte bei ſich ſelbſt: „Das iſt doch noch Eine, ſo eine von den Beſten, wie ich eine war. Ich hätt' nicht gedacht, daß man jetzund noch ſo eine find't.“ Und die Schwarze hätte gewiß ein belobendes Lächeln von der Frau Bügel geerndtet, wenn ſie nur wieder hereingekommen wäre. Aber ſie blieb draußen. Den Schneider fröſtelte mitten in der Seligkeit ein Schauder an, denn die Frau Bügel rückte ihren Naſenklemmer. „Es iſt nix,“ ſagte ſie zu ſich. „Es iſt doch nix. So eine könnt' ich brauchen, die eine Stund' mit einer einz'gen Taſſen zubringt. In der Zeit hätt' ich den ganzen Marktbrunnenkaſten ausgewaſchen.“

Aber in der Küche erhob ſich ein Geräuſch; da war es, als wären ſechs Wäſcherinnen zugleich an der Arbeit. Das patſchte und ſpritzte und ſeifte und rieb. Dann goß es Waſſer zu, und es ſchien, es wären vier Hände, die das Alles thäten; ſo ſchnell folgte von Neuem das Patſchen und Spritzen und Reiben und Seifen auf das Gießen. Die Frau Bügel ſchlug die Hände zuſammen und begann zu ſingen: „Sei Lob und Ehr' dem höchſten Gut.“ Und als nun draußen durch

das Patschen, Spritzen, Reiben und Seifen eine tiefe Stimme ertönte, und den „Zweiten“ sang zu der Frau Bügel scharfem Diskant, da ließ sie die Hände am Leibe herabsinken, und eine Freudenthräne zitterte auf dem zitternden Bärtchen über ihrer Oberlippe.

Als der Vers aus war, und noch einer, ging die Frau Bügel an die Küchenthüre, öffnete und rief hinaus: „Aber Mädle, ich hab' dich wohl zur Wäscherin gedungen? Ob du's liegen läßt und herein gehst.“ Aber sie sah doch erst eine Weile dem Waschen zu, ehe sie ihr mit Gewalt Einhalt that. Es war wirklich ihre Absicht gewesen, zu sehen, wie der Gast mit der Wäsche umspringe, aber sie meinte nicht, daß das Mädchen ohne Aufforderung zugreifen würde.

„Nimm Sie's nur nicht für ungut,“ sagte das Mädchen, und wusch immer dabei, wie die Frau Bügel sich ausdrückte, als sollte sie gehenkt werden. „Aber ich kann so eine Arbeit nicht seh'n; ich muß gleich zugreifen. Es ist recht grob und unschickerlich von mir, daß ich da ungeheißen zugreif'; das ist schon wahr, und Sie wird bös sein über mich.“

Trotz dieses Geständnisses mußte die Frau Bügel Gewalt anwenden, und da wollte die Schwarze nur wenigstens noch den einzigen blauen Strumpf da, dann nur den aber allereinzigen weißen noch waschen, und die Frau Bügel hätte sie doch lassen sollen, da sie einmal darüber gewesen. Endlich aber, da die Frau

Bügel faſt ernſthaft wurde, was ihr aber nicht aus der Seele kam, da ließ ſie ſchnell Alles liegen, und gab nach ſo vielen andern auch noch die Probe freundlichen, ergebenen Gehorſams.

Als ſie aus der Küche kamen, ſchritt die Frau Bügel ſo feierlich vor der Schwarzen her, als führe ſie nach einem großen Siege einen Triumphzug an.

Die Frau Bügel war nahe daran, ſo ſchnell in ihrer „Sachen" mit dem Mädchen einig zu werden, als der Hannes in ſeiner mit ihm geworden war. Die Schwarze lief vom Tiſche noch einmal nach der Küchenthüre, als fürchte ſie, die Thüre ſei nicht richtig eingeklinkt. „Es iſt ſo ſchlecht, wenn eine Thür aufſteht, und ich kann's gar nicht leiden," ſagte ſie.

Das war zuviel für die Frau Bügel. An ſoviel Glück konnte ſie nicht glauben, wenigſtens nicht an die Dauer eines ſolchen Glückes. „So gar warme und heit're Tag' bringen Regen", meinte ſie bei ſich. Und in ſolcher Luſt hätte ſie nicht den kleinſten Handel abgemacht, geſchweige einen ſo großen. „Man muß über eine Sach' nüchtern werden. Der Rath, der über die ander' Nacht kommt, der hat ausgeſchlafen."

„Wenn du Luſt haſt, Mädle, zu mir zu zieh'n, und deine Herrſchaft dich läßt geh'n, ſo kannſt du bei mir anzieh'n, wenn du willſt. Red' mit deiner Frau, und ich denk', es ſoll dein Schaden nicht ſein." So ſagte die Frau Bügel zu der Schwarzen, da dieſe gehen

wollte und versichert hatte, nicht um die ganze Welt möchte sie nur ein Vaterunser länger vom Hause bleiben, als ihr erlaubt sei. „Eine Viertelstund' früher muß ich daheim sein, das thu' ich nicht anders."

Die Schwarze hatte sich das Ende des Besuches anders vorgestellt. Es war Alles so gut gegangen, und sie hatte schon gemeint, sie könne nicht anders heimgehen, denn als Braut. Ihr Gesicht war viel länger geworden, als vorher, wie sie sich empfohlen hatte und die Treppe hinabging. „Zum Besten laß' ich mich nicht halten," sagte sie zu sich. „Und komm' ich nur erst dah'rein, und sitz' nur erst fest, hernachen will ich's der alten Her' weitmachen! Da verlaßt euch d'rauf!"

„Nu, rück' ein Bißle zu, Mädle," sagte denselben Abend der Schneider. Er hatte die Schwarze, wie gewöhnlich, wenn er kam, auf der Bank vor ihrem Herrenhause sitzend gefunden, aber die Ellenbogen im Schoos, den Kopf auf den Händen, und das Alles in eine blaue Schürze gewickelt. Wie er sein „guten Abend, Mädle" gesagt, da war's gewesen, als bekäme, was unter der Schürze steckte, einen Krampf, der Schneider wußte nicht, ob vor Lachen, oder vor Weinen. „Ich weiß schon," sagte er, „du willst hernach recht geschwind auffahren und mich auslachen, wenn

ich erſchreck'. Ja Proſ't die Mahlzeit: damit mußt du einem Andern kommen. Ich erſchreck' nicht und wenn das Rathhaus einfällt: frag' nur die Sannel. Wie du deine Sach' heint haſt gemacht! Du biſt doch auch ein Mordmädle; aber rück' ein Bißle zu."

„„Ich hab' Platz auf der Bank,"" ſagte das Mädchen unter der Schürze hervor.

„Ja, aber ich —" meinte der Schneider.

„„Ich hab' Platz. Was geht mich ein Andrer an. Ich geh' auch Niemand an: um ein arm Mädle fragt kein Menſch.""

„Wie du biſt, Mädle! Und meine Mutter iſt ganz närriſch auf dich."

„„Ja, ſie kann mich nicht leiden,"" ſagte das Mädchen und ſchluchzte unter der Schürze.

„Nu, wenn die dich nicht kann leiden!" Der Schneider ſchlug die Hände zuſammen. „Und hat alle Lob- und Danklieder geſungen, wo im alten Geſangbuch ſteh'n. Auf das neu' hält ſie nichts. Es wär' kein' rechte Andacht drinn. Das im alten, das wär' noch der recht' Herrgott, vor dem man ſich fürchten kennt'. Hernacher hat ſie uns erzählt, wie's iſt geweſen, wo der Herr Superndent nicht anders ausgegangen iſt, wie im Prieſterrock, und anders iſt geweſt wie andere Leut': und da war's, als red't ſie von dir. Und das will was heißen, denn der gefällt nicht ſo leicht Eine."

Die Schwarze erhob ihr Geſicht und ſagte: „Nein; ſie kann mich nicht leiden, ich weiß. Und es hat ſie ſchon gereut, daß ſie geſagt hat, ich ſoll zu ihr zieh'n. Und wenn ich zu ihr bin gezogen, hernacher wird ſich ſchon was finden, daß ſie mich fort kann ſchicken. Nein, ich zieh' nicht hin. Ich bin ſo ſchon im Gered'. Die Leut' ſind wie die Wölf', wo ſo ein arm Lamm von einem Mädle iſt, die Niemanden angehört, und das ſich Alles muß laſſen gefallen."

Der Schneider erſchrack. „Im Gered? Aber mit wem denn, Mädle?"

„Nu mit wem? Ich hab' wohl zwei? Ja ſo iſt's. Nu kommſt auch du noch. Und weißt's am beſten, wer mich in's Gered hat gebracht. Was haſt du mich nicht ruhig laſſen ſitzen nächtens? Ich hab gut geſeſſen, wie ich hab' geſeſſen. Und nu müßt' ich nicht hören, daß du noch fragſt und thuſt, als wär' ich ſchlecht, und es wären ſoviel, daß man ſich müßt beſinnen, mit wem ich im Gered' könnt' ſein."

„Ja, mit mir, Mädle?" fragte der Schneider und war glücklich, daß ein Mädchen mit ihm im Gerede ſein ſollte, und zwar ein ſo großes. Er hätte gar zu gern gehört, was die Leute ſagten; er fragte das Mädchen darnach.

„Nu," ſagte die, „hätt' ich's nur könnt' denken, ich hätt' dich nicht angeſeh'n."

„Aber ſo ſag' doch nur," drängte der Schneider. „Wie ſagen denn die Leut'?"

„Und willſt's auch noch hören, wie du biſt?" ſagte das Mädchen ſchluchzend. „Nu daß du ein Schlimmer biſt, der alle Mädle närriſch macht und lachſt ſie hernacher aus. Und nun weißt du, was die Leut' reden', wenn du's nicht gewußt haſt, und nun geh'. Es ſind noch genug Mädle auf der Welt, die du närriſch in dich kannſt machen. Ich bin nicht närriſch in dich. Und zu deiner Mutter zieh' ich nicht. Zum beſten laß' ich mich nicht halten, von dir nicht und von Keinem."

Der Schneider war überglücklich. Das Mädchen mußte ihm noch einmal ſagen, wie die Leute von ihm redeten. „Ich wär' ein Schlimmer? Ich hab' noch kein Mädle närriſch gemacht. Und hernacher ausgelacht hab' ich auch Keine." So ſagte er, und wollte ſich krank lachen, aber in ſolchem Tone, daß es das Gegentheil hieß. „Um mich iſt noch keine krank worden. Und ſich was angethan um meinetwegen, das hat noch gar keine."

Aber er war überzeugt, alle Mädchen, die in Luckenbach krank waren, die waren das um ihn. Und er beſann ſich, ob nicht, ſeit er ein Burſche war, eine in das Waſſer gegangen. „O daß die Sannel da geweſen wär'! Daß die Sannel da geweſen wär'!"

Aber der Hannes hatte, ſo „ein Schlimmer" er auch war, doch ein gutes Herz. Die armen Mädchen dauer-

ten ihn alle, aber er konnte nur einer helfen, der, die ihn am meisten dauerte. Und die schluchzte, daß es einen Härteren hätte erbarmen müssen, als er war.

„„Ja die Leut' haben geseh'n, daß du die Abend' her bei mir gesessen hast," sagte sie, wenn sie das Schluchzen dazu kommen ließ. „Aber nu kannst du sitzen, bei wem du willst. Ich laß' keinen mehr neben mir sitzen, als wer vor Gott und den Menschen Meiner ist, wo Niemand mehr darüber reden darf. So einen am allerwenigsten, wie du bist."

„Aber Mädle, was kann denn ich dazu, daß ich so einer bin? Wenn die Mädle närrisch werden; ich hab' noch keine wollen närrisch machen. Guck, und wenn mich eine beim linken Arm zerrt', und eine beim rechten, und an jedem Fuß eine, und an jeder Haarspitzen ein Schock, du bist mir recht; du bist wie ich eine brauch'. Und nu rück' zu, Mädle. Du bist mir gut genug. Es gibt ihrer, die noch größer sind und schöner als du; aber wo die Lieb' hinfällt, da fällt sie hin; und ich were' Deiner und keiner Andern sonsten."

„„Ja und so sagst du jeder. Aber ich bin nicht so dumm wie jede. Ich bin zu gut für deinen Spaß. Und ich brauch's auch nicht. Ich brauch' keinen zu bitten, er soll so gut sein und soll mich nehmen. Der Müller in Schackigt will mich. Und es sind noch Andre, die mich wollen. Ich hab' Keinen gewollt, aber nu muß ich ihn nehmen, daß ich aus dem Gered'

komm'. Ich hab' meiner Frau aufgesagt und kann morgen geh'n. Aber zu deiner Mutter zieh' ich nicht. Der Müller in Schackigt will mir's schriftlich geben, daß er mich nehmen will. Eher mag ich nichts von ihm wissen. O man wird einmal klug. Ich will nicht noch einmal in's Gered' kommen. Und wenn man dann ledig bleibt, da sagen die Leut', man ist nichts werth gewest."

Der Schneider erschrack von Neuem. „Daß dich der Guckguck hätt', Mädle; was ein Anderer thut, das thu' ich auch. Frag' nur die Sannel. Ich schreib's heut' noch, Mädle. Ich hab' erst gestern früh wieder Tinten 'reingethan in mein Tintenfaß: und Papier und Feder hab' ich auch in meinem Kasten. Gewiß und wahrhaftig, aber nu rück' u. Von dem langen Stehen wird man müd'".

„Ist's wahr? Und ist's wirklich dein Ernst, Hannesle?" fragte das Mädchen einmal um's and're. „Nu so will ich dir nur sagen, ich hätt' mich todt gegrämt, wenn ich den Schackigter Müller hätt' müssen nehmen. Nicht oyver, weil er garstig wär'. Er ist nicht ganz so hübsch wie du, aber es sind doch nicht viel Bursch hübscher. Und lang' ist er wie eine Stangen, und in der Mitten so dünn. Aber siehst du, Hannesle, das kannst du mir nicht übel nehmen: denn lachst du mich am End' aus, so nimmt mich auch der Schackigter Müller nicht. Denn die Bursch' in der ganzen Gegend

haben's auf dich. Sie wollen keine nehmen, die mit dir im Gered' ist gewesen. Das thun sie, weil sie's ärgert, daß die Mädle lieber dich wollen haben, als sie. Und eine alte Jungfer mag eine doch nicht werden. Siehst du, ich möcht' dich gleich erdrücken vor Lieb' und Freud'. Aber hernach lachst du mich doch aus am End'. Ich greif' dich nicht eher an und laß' mich nicht eher angreifen, bis ich gewiß bin, daß du mich nicht auslachst."

Und sie hielt ihr Wort. Der Mond hat noch lange auf die Beiden geschienen, wie sie dort saßen; er kann es bezeugen. Er hat geseh'n, wie der Hannes gleich geschrieben hätte, wäre nur seine Dinte und Feder und Papier auf der Gerbergasse gewesen und nicht daheim im Kasten. Aber noch heute wollte er schreiben und die Sannel sollte es morgen in der Frühe zu der Schwarzen tragen, sowie sie die Kuh gefüttert. Die wenn die nur heute dabei gewesen wäre!

Ja, die Sannel. Aber wer weiß, ob sie sich gefreut hätte. Sie war ja gar nicht mehr wie sonst. Hätte sie sich nicht mehr über die Sache gefreut, als sie sich über die Erzählung davon freute; da war sie besser daheim.

Der Hannes wollte heute gar kein Ständchen halten.

Er ſtürmte die Bodentreppe hinan, um nur gleich den Schein zu ſchreiben, den die Schwarze verlangt.

„Ja, ſonſt zieht ſie nicht zur Mutter," ſagte er zu der Sannel, die ihm rieth, ſich vorzuſehen, oder ſich doch nur erſt zu beſinnen. „Und nimmt den Schackigter Müller, und hernach ſitz' ich da und das vierr' Gebot ruht nicht, bis ich in die Erdäpfel gangen bin. Aber du biſt auch nicht mehr, wie du biſt geweſen; dir wär's recht, wenn's nur recht bald all' wär' mit mir."

„„Wär' ich nicht mehr ſo, wie ich geweſt bin,"" ſagte die Sannel, „„hernachen ließ ich dich geh'n."" Sie ſtreichelte ihn und ſagte: „„Gelt, Hannes, du ſetzt dich erſt her zu mir auf die Treppen? Wer weiß, iſt's nicht mehr oft, daß wir beiſammen daſitzen."

„Möcht' ich wiſſen, warum?" entgegnete der Hannes und ließ ſich von ihren weichen Händen neben ihr niederziehen. Sie nahm die Lampe, die ſie derweilen hingeſtellt, wieder auf ihren Schoos.

„„Guck,"" ſagte ſie, „wenn man das Licht da ſieht brennen, meint man auch, es könnt' nicht ausgeh'n. Ich hab' die Tag' her allerlei ſolche Gedanken gehabt. Und einmal geht's doch aus. Und es iſt gut, wenn man das vorher weiß. Ich hab' dir nichts davon wollen ſagen, aber einmal muß es doch ſein.""

„Ich wollt', du ſagſt's gleich, was doch muß ſein," ſagte der Hannes. „Wenn eins ſo erbärmlich anfängt

zu reden, da kann's einem ordentlich angſt werden. Sag's doch heraus, was ſein muß; du weißt, Sannel, ich erſchreck' nicht ſo leicht. Ich erſchreck' nicht, wenn's Rathhaus einfällt; frag' nur die Sannel. Ja ſo, du biſt ja ſelbſten die Sannel. Aber, Sannel, du könnt'ſt mir's vielleicht morgen ſagen. Und iſt's denn ſo was gar Schrecklich's? Du willſt doch nicht gar fort, Sannel?"

„„Ich will nicht fort,"" ſagte die Sannel traurig. „„Ich bin in dem Häusle geweſt und bei dir, ſo lang' ich mich kann beſinnen, und von ſelber geh' ich gewiß nicht; da brauchſt du nicht zu fragen; das weißt du allein. Aber wenn eine junge Frau 'rein kommt, hernach' bin ich übrig. Was zu machen iſt, das kann eine machen. Und wo ich wüßt', ich verdien's nicht, da könnt' ich auch nicht wohnen und eſſen. Zumal jetzund, wo das lieb' Brod ſo theuer iſt, und das Geld ſo ſpäng'. Aber deßwegen iſt's nicht, daß ich ſag', du ſollſt dir die Sach' mit der überlegen. Sie ſagen, wenn man einmal was unterſchrieben hat, hernachen iſt man ſein eigener Herr nicht mehr; da iſt einem die eigene Seel' wie verſiegelt. Das mit dem Schackigter Müller wird nicht ſolche Eile haben, ſonſt wär' ihr's früher eingefallen. Guck', wenn die Heiterethei hereingekommen wär', da wär' ich ruhiger gangen. Denn die Heiterethei kenn' ich, und es iſt keine Brävere im ganzen Ort; aber von der weiß man nichts. Man weiß

nicht, wer ihre Küh' und ihre Ziegen sind. Und wenn sie noch solche Augen hätt', wie die Heiterethei, wo die helle Gutthat heraus leucht't. Guck', du mußt's nicht ungut nehmen, wenn ich's sag', aber das sind falsche Augen, die die hat. Die hat zweierlei Gesichter, eins für sich und eins für die andern Leut'. Hanneśle, thu', was du willst, nur verschreib' dich der nicht. Und wenn sie den Schackigter Müller heirath't, du kriegst noch immer eine Andere, und es ist um so besser für dich. Und du weißt, ich thu' Alles, was die Leut' wollen, und thu's gern, aber wenn du auch schreibst, der trag' ich's nicht hin. Sie hat mir nichts gethan, und ich weiß nicht warum; aber ich weiß so gewiß, als ich die Lampen da in der Hand hab', mit der rennst du in den Geißgraben, Hanneśle."

Der Hannes besann sich nicht gerne. „Wenn man sich über Alles noch lang' wollt' besinnen," sagte er, „da könnt' man vor lauter Besinnen nichts thun. Und das ist schlecht von dir, daß du mir da eine Unruh' machst, daß ich immer denk', ich muß mich besinnen; und wenn ich mich besinn', so nehm' ich sie am End' nicht, und hernach nimmt sie der Schackigter Müller. Da ist eins so schlimm wie das ander'. Und hernachen — was du von ihren Augen sagst, das bild'st du dir nur ein. Und das von wegen, daß du denkst, du bist übrig und sollst fort, das ist dummes Zeug. Das ist, als wenn du sagst, die Deck' da oben,

die soll fort oder der Ofen unten in der Stuben. Und wenn's ihr einfiel', das wär' ein Wort von mir; und was ich sag', die thut's. Denn Respekt muß sein im Haus. Und da ist's vierte Gebot nicht dabei. Du kennst mich nicht, wie ich bin. Wenn ich einmal anfang', nu, frag' nur die Sannel.' Und nu sag' nichts weiter; ich halt' mir die Ohren zu."

Das that er auch wirklich. Sie stand noch lange vergeblich vor seiner Kammerthürr und pochte leise und gab ihm durch das Schlüsselloch die besten Worte. Aber das Heirathoversprechen trug sie nicht hin; der Hannes mußte es durch einen Nachbarsjungen schicken. Dabei schmollte sie nicht und war in allen andern Dingen so willig, ja noch williger, als je.

Die Frau Bügel redete mit der Gerbersfrau. Die war froh, die Schwarze los zu werden, und sagte, diese könne gehen, wann sie wolle, und wenn es gleich jetzo wäre. Solche Gefälligkeit hatte die Frau Bügel von der Gerbersfrau nicht erwartet, und sie hatte ihre Gedanken darüber auf dem Rückweg nach Hause.

„Wenn man eine hat, die was taugt, da hält man sie fester. Oder man sagt: sie kann morgen geh'n oder übermorgen; ich will mich erst nach einer andern umthun, oder auch: sie soll erst noch das und das im Voraus machen, damit man sich eine Zeit allein behelfen kann. Nu, es wird sich Alles zeigen. Und

wenn sie die best' ist, so ist's kein Schaden, daß ich sie erst eine Zeit auf die Prob' nehm'."

Und nicht lange nach der Frau Bügel kam denn auch die Schwarze in das Haus. Sie brachte einen schweren Koffer mit sich; es war aber nicht Alles drinnen, was sie hatte. Das Meiste, sagte sie, und das Beste sei noch zu Haus in Schackigt bei ihrer Schwester, der Bäckersfrau.

Die Schwarze hatte ein Bett bekommen in dem Schlafkämmerlein der Frau Bügel, aber noch war keine Rede davon, daß die Sannel fort sollte. Der Schneider war überglücklich; es kostete ihn Mühe genug, es nicht merken zu lassen. Nur das gefiel ihm nicht, daß er nicht öfter und länger mit ihr allein sein konnte. Die Frau Bügel schien ihn auch für „einen Schlimmen" zu halten, wie die Schwarze that. Es schickte sich jederzeit wie zufällig, daß sie die Dritte war. Aber das kam ihm noch zugut, daß das Ding an der Fensterwand aus Rücksicht auf die neue Ankömmlingin in Unthätigkeit verfiel. Er wurde ganz übermüthig davon. Die Sannel hatte wenig oder nichts mehr zu thun, die Schwarze machte Alles, was zu machen war; und es schien, sie hatte daran nicht genug. Die Sannel warf sich es bei jedem Bissen Brod vor, daß sie ihn nicht verdient habe, und aß immer weniger, und wurde vor

Hunger und Gram ganz blaß. Dennoch that sie alles Mögliche, sich zu freuen, was der Hannes wohl mehr als zwanzigmal den Tag von ihr verlangte. Zeit genug hatte sie dazu.

Die Frau Bügel war in den ersten Wochen fast jeden Tag daran, der Probe ein Ende zu machen, und die Schwarze erwartete das jeden Tag. Sie zwang ihre wachsende Ungeduld, und ließ ihren Aerger über die Verzögerung mit Zins auf Zins stehen. Wenn sie einmal fest saß, dann wollte sie sich bezahlt machen für all den' Zwang, den sie sich angethan; damit vertröstete sie sich zwei ganze Wochen lang. Länger aber ging es nicht. Die Galle trat ihr in das Blut und machte ihr die Hände zittern. Wenn sie allein war, dann ließ sie ihren Zorn an ihrer Arbeit aus. Das Geschirre und das Vieh, Kannen und Gelten, Kuh und Ziege mußten ihn entgelten. Das arme Vieh, das an weichere, freundliche Hände gewöhnt war, grämte sich und wurde nicht glatter davon.

Die Frau Bügel, die nichts zu bemerken schien, bemerkte Alles. Sie fing an, die Sache zu durchschauen, wenn auch nicht die ganze. Das Eine wurde ihr klar, daß die Schwarze sich bei dem Kaffebesuche verstellt hatte, wenn sie auch nicht begriff, warum.

„Aber was hast du nur, Mädle?" sagte Frau Bügel. „Du siehst die Tag her aus, als hätt'st du immer alle die Zähn' zusammen gebissen, und red'st kaum,

und wenn du red'st, so ist's, als wenn dir der Aerger die Gurgel verschnüren thät'. Hast du den Aerger?"

„Nu freilich," entgegnete die Schwarze. „Meine Leut' daheim, wo ich hingehör', da ist so ein alt' Fegfeuer, die sind't kein End' und kein Trumm. Aber zum besten laß ich mich nicht haben, das soll sie nur wissen. Ich hab' Geduld, wie sie die Hundertst' nicht hat. Aber wenn mir's zu arg wird, ich will das Trumm schon finden,"

„Ja, sie schicken dir deine Sachen nicht," sagte Frau Bügel, „und haben sie schon vor acht Tagen wollen schicken."

„„Ja, ich will doch seh'n,"" sagte die Schwarze, „„ob ich krieg', was mir gehört. Nu wart' ich nicht mehr lang'. Das alt' Fegfeuer weiß nicht, mit wem sie's zu thun kriegt.""

„Nu, ich sollt' deiner Schwester ihre Schwieger sein," dachte die Frau Bügel, und es kam ihr in die Hände wie der Schwarzen. „Ich wollt' dir das alt' Fegfeuer anstreichen." Die Frau Bügel hatte das Eigene, daß sie Niemand zornig sehen konnte, ohne angesteckt zu werden. Wenn sie jemand auf der Gasse oder sonst zanken hörte, da kostete ihr es Mühe, nicht mit dem Zanker zu zanken. Und sie hätte sich gern über die Schwarze hergemacht, aber es war ihr um die Leute. Das Mädchen war ihr schnell zuwider geworden, vielleicht weil sie im Anfang zu sehr von ihr ein-

genommen gewesen war. Vor der Sannel, die sie kannte, von der sie wußte, die war wie eine verschlossene Truhe, zu der sie den Schlüssel hatte, versteckte sie ihre Meinung nicht. Sie hatte auch die falschen Augen der Schwarzen bemerkt. Die Sannel meinte bei sich: „wenn die Bäs die nur früher hätt' weggekriegt! Nu ist's zu spät. Nu hat der Hannesle sich der verschrieben, und ist sein eigener Herr gewest, und seine Seel' ist wie versiegelt. Und ich wollt', ich stürb', denn nu ist doch keine Freud' mehr für mich auf der Welt."

Das Unerquickliche des Zustandes nahm nicht ab, mit jedem Tag wurde er verbissener. In der Frau Bügel so gut, wie in der Schwarzen Herzen hatte sich der Zunder gesammelt; es bedurfte nur eines Funkens, so standen sie beide bald in vollem Brand. Und wo das Schicksal einmal Zunder gesammelt, da weiß es auch einen Funken hineinzuschlagen.

Die Frau Bügel begann daran herumzureden, es sei zu wenig zu thun, und es wären zu viele Leute im Haus. Die Schwarze verstand nur zu gut, was sie meinte. Daß der Schneider nichts vermochte im Haus, und durch ihn nichts durchzusetzen war, das wußte sie lange; das hatte sie ihm gleich zum erstenmal angesehen. Und sie war gar nicht die Person, die einen Vollzieher ihrer Thaten brauchte. Sie wollte nicht warten, bis man sie gehen hieße.

Und so stand sie eines Morgens in ihrer ganzen Breite vor der Frau Bügel. Und diese schien ihr noch nicht breit genug; sie nahm die gewaltigen Arme zu Hülfe, die sie in ihre Seiten stemmte. Dann sagte sie kurz, als sei sie nicht gesonnen, große Umstände zu machen: „Und wie ist's nu? Wird nu einmal ein End'? Nu bin ich beinah' drei Wochen in dem armseligen Häusle. Und ich bin nicht h'reingezogen, um einem alten Fegfeuer ihre Magd zu sein. Ich will nu wissen, wie ich d'ran bin."

Die Frau Bügel stand sprachlos. Dem Schneider auf seiner Brücke kam ein Schauder an vor seinem Schatz. Er hielt die Nadel wie versteint in die Luft.

„Ich will nu wissen," fuhr die Schwarze fort, „ob ich werd' zu meinem Recht kommen. Länger zum besten halten laß' ich mich nicht."

Die Frau Bügel wurde endlich „ihrer Hörner mächtig." Sie war nicht die Frau, die sich lange daran herum machen ließ. Das sagte sie der Schwarzen. Die aber versicherte, sie fürchte sich nicht. Sie wüßte eine Tolle bei den Hörnern zu packen. Und sie sei in ihrem Recht.

„„Das da ist meine Stuben,"" sagte die Frau Bügel, „„und da ist kein Recht drinn, als meines. Und ich will dir zeigen, was da für ein Recht drin ist. Da ist ein Recht drinn, daß ich 'nauswerf, was nicht 'rein gehört. Ich hab' mir dein Gesicht lang genug

laſſen gefallen. Du biſt meine Magd, und ich kann dich fortſchicken, wenn mir's gefällt."

„In der Stuben da hab' ich ſoviel Recht als ihr," ſagte die Schwarze ruhig, weil ſie ihres Vortheils bewußt war. „Und ich frag' nu, wenn das erſt' Aufgebot gehalten wird."

Die Frau Bügel verbiß ihre Wuth. So tapfer ſie war, vor tollen Menſchen fürchtete ſie ſich. Und die ſo redete, mußte toll ſein. Sie wollte das Fenſter öffnen und um Hülfe ſchreien.

Aber die Schwarze nahm ſie bei den Armen und hielt ſie feſt. Die Frau Bügel war nahe daran, in Ohnmacht zu fallen. Die Schwarze drückte ihr Fleiſch und Knochen zuſammen. Solche Kraft hat nur ein toller Menſch. Die Frau Bügel war eine ſtarke Frau und wußte, wie man drücken kann, wenn man nicht toll iſt. Das, was ſie empfand, ging weit darüber hinaus.

„Nu bin ich die Geſichter ſatt," ſagte die Schwarze, und freute ſich über ihren Triumph. Die Frau Bügel ſah nun, daß ſie ihr Mann nicht war. „So leid' ich's nicht länger. Es gibt nur ein Gered' unter den Leuten, wenn Brautleut' ſo lang vor der Hochzeit in einem Häusle beiſammen ſind. Den nächſten Sonntag muß das erſt' Aufgebot ſein, und den Sonntag über drei Wochen iſt die Hochzig. Und wenn Niemand anders zum Pfarrer geht, ſo geh' ich. Ein End' muß ſein."

Die Frau Bügel war nahe daran, ſelbſt konfus

zu werden. Die Schwarze ſprach wie eine Tolle, und ſprach doch auch, als wäre ſie bei Verſtand. Ein zufälliger Blick auf den Schneider brachte ſie dem Verſtändniſſe näher. „Der Jung' hat kein gut Gewiſſen. So iſt Alles Betrug geweſt. Aber ich will dich, du Nichtsnutz! Da bin ich erſt noch dabei."

„„Was haſt du gemacht, Jung?"" fragte ſie ihn drohend.

„Ja, was hab' ich gemacht?" ſagte der Schneider voll Angſt. „Ich bin doch 'nu ein Burſch — der von Nachbars iſt ſechs Jahr jünger und 'hat gefreit." Der Schneider war ein getheilter Menſch. Daß er ſah, die Schwarze ließ die Mutter nicht über ihn, das beruhigte ihn; und das hatte er ja gewollt. Deßhalb hatte er ja die Schwarze hereingeſchwärzt in das Haus. Aber zugleich dauerte ihn die Mutter. Daran hatte er vorher nicht gedacht.

„„Und da thut der Nichtsnutz noch, als müßt' er dabei ſein, wenn er ſoll frei'n. Das iſt meine Sach'. Da hat ſo ein Jung' ſich nicht drein zu miſchen. Das geht dich nix an, wen du ſollſt frei'n. Und ſo ſchlecht du biſt, Jung', für ſo ein'n Hackſtock biſt du noch zu gut. Da wird nix. Und die da macht nu ein End' und packt ſich. In meinem Häusle iſt Niemand Herr als ich. Sonſt will ich den Polizei laſſen kommen.""

„Gut," ſagte die Schwarze, ohne ſich zu rühren. „Und wenn das alt' Fegfeuer da den Polizei nicht läßt

kommen, so lass' ich den Polizei kommen. Da ist's, wenn das alt' Fegfeuer kann lesen."

„Thu' ihr ihre Brillen her," wandte sie sich zu dem Schneider. Der gehorchte, vergaß aber nicht, sich in gehöriger Entfernung zu halten. Und das war klug von ihm.

Die Schwarze aber zog ein vielmal gefaltet Papier unter ihrem Halstuch hervor, machte es an ihrer Schürze glatt, und hielt es der Frau Bügel vor die Augen.

Die Sannel hatte es dem Hannes wohl gesagt: „wer so was unterschreibt, ist sein eigener Herr nicht mehr, und hernachen ist seine Seele wie versiegelt." Der Schneider fühlte einen Druck auf seiner Seele, als stecke sie unter einer Siegelpresse. Aber er tröstete sich: „wenn sie nur einmal sieht, es ist nicht anders, hernach wird sie sich schon beruhigen."

Das ging aber nicht so schnell. Erst war die Frau Bügel erschrocken, daß ihre Nase all ihre Farbe verlor; dann erholte sie sich und sagte: „Was so ein Jung' schreibt, das ist nix geschrieben. Was so ein Jung' ohne seine Mutter macht, das ist nix und gilt nix. Ich kann einer die Eh' versprechen, denn ich bin eine Frau, aber so ein Jung' kann nix. Und da hat der Zimmermann das Loch gelassen."

„Ei, ich weiß so eins," sagte die Schwarze höhnisch, „wo die Leut wissen, wenn sie 'nein kommen,

aber nicht, wenn sie wieder 'raus kommen. Und das ist im Thurm, und da hat der Büttel den Schlüssel dazu. Und wenn einer mündig ist, da gilt's, was er hat geschrieben. Der dort braucht keinen Vormund in den Gerichten, aber Sie braucht einen. Und wenn Sie was schreibt, da muß ein Curator dabei sein. Und nu will ich ein End' und geh' auf der Stell' zum Pastor."

Aber noch ergab die Frau Bügel sich nicht, so wenig mehr sie gegen die Gültigkeit der Verschreibung aufbringen konnte. Sie sagte: „Recht so. Und der Jung' kann mitgeh'n. Aber in mein Häusle soll er mir nicht wieder kommen. Und wenn ich einmal sterb', so vermach' ich's der Sannel. Hat er's ohne mich geschrieben, so kann er auch ohne mich sein, der Nichtsnutz der!"

Die Schwarze lachte. „Ja so dumm, wie man selber ist, darf man die Leut' nicht meinen," sagte sie. „Das Häusle kommt von seinem Vater, und das Bißle andere Hab und Gut ist auch von ihm. Und nu ist's Alles dem Hannes, und nu fragt sich's nicht, ob Sie mich will 'rein lassen. Nu ist's die Frag', ob ich Sie 'rein lass'. Denn in meinem eig'nen Häusle lass' ich mir nicht auf der Nasen tanzen."

Die Schwarze zog sich zum Ausgehen an. Und das that sie so, daß man auch sehen sollte, sie sei nun der Herr im Haus.

Die Frau Bügel war ganz in sich zusammen ge-

brochen. Sie klagte es Gott und der Welt, wie unerhört ihr mitgespielt würde. Und wie schlecht es sei, sich so durch Lug und Trug in ein fremdes Haus hineinzustehlen.

„Ja," sagte die Schwarze und lachte dazu. „Und so ein Schiebkarr'n von einem Häusle war's auch der Müh' werth. Ich hätt' eine Wirthschaft können bekommen, die hundertmal so viel wär werth gewest. Um solch' Armuthei trägt's auch aus, so viel zu reden. Mich hat's sechsmal gereut gehabt. Aber ich hab' einmal meinen Kopf aufgesetzt gehabt. Es ist den Aerger nicht werth, den ich hab' einfressen müssen. Aber ich will ihn schon wettmachen: da hab' ich mir die Hand darauf geben."

Der Schneider hörte von alledem nichts. Er dachte nur an den Augenblick, wo die Schwarze hinausgegangen und er hülflos in der Gewalt seiner Mutter sein würde. In der Angst, nur fortzukommen sagte er: „ich geh' mit." Und da die Schwarze nicht wartete, so lief er, Jacke und Weste, die er noch nicht hatte ziehen können, in den Händen, der Gehenden auf dem Fuße nach.

Ein junger Fürst, der einen Thron besteigt, oder ein neuer Minister pflegt, wie man sagt, Alles auf den Kopf zu stellen, was sein Vorgänger auf die Füße

gestellt hatte und was auf der rechten Seite lag, auf die linke zu legen und umgekehrt. Und vielleicht hat das sein Gutes, wenn der große ewig schlafende Leib des Alltags, den man Schlendrian nennt, gezwungen wird, seine gläsernen Augen einmal aufzuthun. Schaden wenigstens wird es ihm nichts, denn er macht sie doch gleich wieder zu. Und einem Volke, das oft Dreimännerwein trinken muß ist's sogar nöthig, daß es manchmal auf die andere Seite gewendet wird.

Das Schicksal widerfährt aber auch dem kleinsten Häuschen, wenn eine junge Frau ans Ruder kommt. Da darf nichts das alte Gesicht behalten. Ein Beleg war das kleine Häuschen fast am Ende von Luckenbach. Eine Thüre oder ein Fenster aufzulassen, war unter der vorigen Regierung ein Hauptverbrechen gewesen, jetzt versah's Eins bei der Regierung, wenn es ein Fenster oder eine Thüre schloß. Die vorige war eben eine Cabinetsregierung, die eine große Scheu vor der Oeffentlichkeit trug, die nunmehrige scheute sich weder vor der Oeffentlichkeit noch sonst vor Etwas auf der Welt.

Zwei Tage lang war ein Rücken von Schränken, Tischen und Stühlen, ein Hin- und Herlaufen, Herüber- und Hinübertragen, daß Kuh und Ziege unter dem Lärmen nicht wußten, was sie denken sollten. Und ein lautes Schelten und Pantoffelklappen, wovon der

Lehm in den Wänden in Angst gerieth. Hatte die Schwarze damit beabsichtigt, die Frau Bügel mürbe zu machen, so war ihr die Absicht gelungen. Die Schwarze fuhr in dem Häuschen umher, wie die wilde Jagd und die andern Bewohner hatten an nichts zu denken, als ihr auszuweichen. Der Frau Bügel war jeder andersgerückte Stuhl oder Tisch, wie ein Stück von ihrem Herzen losgerissen. Aber wagte sie, ihr Haupt zu erheben, dann redete die Schwarze davon, daß zu viele Leut' im Häusle wären, und die Frau Bügel tauchte wieder unter. Das alte Häuschen war ihr an die Seele gewachsen, wie der Schnecke ihr Haus und wo es angewachsen war, da saß ihr Leben. Wer da durchgeschnitten, hätt' es auch zerschnitten.

Ein Glück für die Andern war's, daß die Schwarze meinte, sie habe sich genug geplagt auf der Welt; besonders sich Gewalt genug angethan, in das Häusle hereinzukommen; sie wolle es nun auch genießen. Zunächst begann sie, was sie früher am Schlafen versäumt, nachzuholen. Die Sonne hatte ihr Tagewerk halb vollbracht, wenn die Schwarze ihr's anfing. Die Stunden, die sie länger im Bett verbrachte, als eine Hausfrau soll, waren für die Frau Bügel das am Tage, was der Pfaffenschnitt an einem Gänsebraten ist. In diesen Stunden, wo die Sonne des Hauses noch nicht aufgegangen war, stand die Frau Bügel als Mond an des Hauses Himmel. Da schien das Alte wieder berge-

ſtellt und die Frau Bügel regierte wie früher; nur daß dieſe Regierung ſo zu ſagen auf den Strümpfen ging, um die Schwarze nicht zu wecken. Da war auch die Sannel heiterer, als ſonſt. Dieſe hatte wieder die ganze Arbeit auf dem Halſe und das war ihr eben recht. Die Schwarze behandelte ſie, als wär' die Sannel ihre Magd, und plagte ſie, wie ſie nur konnte. Aber die Sannel überſah das. Sie war ja nun nicht mehr übrig im Hauſe. Sie mußte nun wenigſtens nicht mehr hungern: ſie hatte wieder den Muth zu eſſen, weil ſie ihr Eſſen wieder verdiente.

Der Hannes hatte ſich eine andere Luſt dabei gedacht, wenn er mit dem großen Mädchen über die Gaſſe zum Paſtor gehen würde, das Aufgebot zu beſtellen. Es war ihm dazu nicht leicht, mit der Schwarzen Schritt zu halten. Wer die beiden daherkommen ſah, lachte. Einer fragte: „Nu, Mädle, wo willſt du mit deinem Schneider hin?“ Andere riefen: „Mach, Hannes! Häng' dich an ihre Schürze, ſonſt reißt ſie dir aus.“ Der Schneider ärgerte ſich nicht darüber. Er war ſolche Reden gewohnt. Er ſah ſich um und fragte mit den Augen: „nu, iſt das Eine?“ Er ſah, wie ſie in ihren Herzen meinten, hätt' man das dem „Jung“ zugetraut, daß er ſich an ſo eine macht! Die Eitelkeit kam wieder über ihn und er vergaß für den Augenblick, daß ihn ſeine Mutter dauerte und daß er

an seinem Schatze und seinem Glückstraume irr geworden war.

„Seht nur, wie klein der Schneider ist," lachte ein Gassenjunge dem Paare nach. Der Hannes sah zurück und sagte stolz: „„Und nimmt doch so eine große Frau!""

Zu Hause war es anders mit ihm. Nicht, daß er sich nicht über die Größe seiner Braut gefreut hätte. „„Aber,"" sagte er zur Sannel, „„das viert' Gebot, das hat's auf mich abgesehn. Ich möcht' nur wissen, was ich dem vierten Gebot hätt' gethan. Nu ist die Mutter noch schlimmer, wie sie sonst ist gewest und Meine liegt in ihrem Bett. Wenn ich's Meiner sagen thät, die litt's gewiß nicht. Aber nu dauert mich wieder die Mutter, und da bin ich wie zwischen Thür und Angel. Wer weiß, was Meine der Mutter thät, wenn sie's wüßt'.""

„Und das ist auch recht von dir," sagte die Sannel, „deine Mutter hat schon genug von Deiner zu leiden. Ach, Hannesle, wenn du nur nicht aus dem Regen bist unter die Traufen kommen, wie die Leut' sagen! Was einmal ist geschehn, davon soll man das Best' reden, aber ich wollt' doch, Hannesle! Ich weiß doch, was ich wollt', wenn ich's auch nicht sag'."

Eines Tags, die Schwarze genoß noch der wohlverdienten Ruhe oder war wenigstens noch nicht auf-

gegangen am Himmel der Wohnstube und die Frau Bügel glänzte noch bläulich über dem Horizont, pochte es an die Thüre und auf der Frau Bügel Herein! folgte eine fremde Gestalt dieser Weisung. Das war nicht leicht, denn der die Thüre gebaut, hatte offenbar dabei nicht an solche Gestalt gedacht. Es war ein junger Mensch, der das vielleicht dreimal darüber hatte, was dem Hannes am Soldatenmaß fehlte. Dabei war er hübsch gewachsen. Etwas phlegmatisch schien er zu sein; er sah sich erst in der Stube um und dann sagte er sehr langsam: „Ihr Diener, Frau Meestern."

Die Frau Bügel erwiederte den Gruß und fragte, „was er wolle."

Eben so langsam wie vorhin sagte der Mensch: „Da unten bin ich einem recht ehemüthlichen Mädel bechechnet: die chehört wohl in's Haus?"

Es wird die Samuel gewest sein, dachte die Frau Bügel und sagte: „„'s kann wohl sein. Wenn er wetter mir will, hätt' er sie selber können fragen.""

Unterdeß hatte der Blick des Menschen auf dem Schneider geruht, der, sobald er das gemerkt hatte, sich ein rechtes Ansehn gab. „Was das für ein Eulenspiegel ist?" dachte der Schneider.

Der junge Mensch hatte wirklich etwas vom Eulenspiegel in seinem Gesicht. Die Hauptsache darin

war ein gewiſſes phlegmatiſches Behagen, darauf ein Schalk zu ſitzen ſchien, aber ein ſehr gutmüthiger. Aber vielleicht ſahen die blauen Augen nur ſo ſchalkhaft aus, weil ſie wie aus einem Verſteck hervorlugten. Den Verſteck bildeten die vollen nur leiſe gerötheten Backen, die ſich beim behaglichen Lächeln in die Höhe ſchoben. Und dies behagliche Lächeln ſtand ſo verſprechend und ausdauernd da, wie ein freundlicher Gaſtwirth in der weißen Schürze vor ſeiner Gaſthofthüre.

„Gechentlich komm' ich," ſagte der Menſch, „als ein Schneidergeſelle, der bei den Meiſtern herumfragt, ob nicht irchendwo Arbeit für ihn iſt."

„Donner!" ſagte der Schneider in ſeinen Gedanken und hüpfte unwillkührlich auf ſeiner Brücke. „Eine große Frau hab ich, wenn ich noch ſo einen Geſellen dazu hätt'! das wär' noch anders wie ein großer Hund!"

Die Frau Bügel hatte eine Ahnung, ein loſer Vogel müſſe den Geſellen dahergeſchickt haben. Sie ſagte barſch: „Wir brauchen keinen. Er kann wieder zu dem geh'n, wo ihn hergeſchickt hat."

Der Geſelle ſchien nicht gern zu geh'n. Der kleine Meiſter ſchien ihm Spaß zu machen: vielleicht war auch das „chemüthliche Mädchen" im Spiel. Oder es erlaubte ihm nur ſein natürliches Phlegma nicht, ſich ſchneller nach der Thür umzuwenden, als er that. Er ergriff eben die

Klinke der Stubenthür, als die Schwarze im Osten der Kammerthüre aufging und ihre ersten Strahlen ihn beleuchteten

Der Gesell dachte: „sollte das das ehemüthliche Mädchen sein?“ und wandte sich wieder um und dasmal etwas rascher. Er sah, er hatte sich getäuscht. Die abermalige Wendung bedurfte eines Vorwandes und er sagte: „Also es ist keine Arbeit für einen Gesellen?“

Der Schwarzen gefiel der Bursche und sie mußte ihm zeigen, daß sie hier Herrin war.

„„Wo ist denn der Gesell daheim?““ fragte sie.

„Gebentlich,“ entgegnete der Gesell, „in Teltzsch und unedentlich in Magdeburg. Ich war meiner Mutter nicht lebendig genug, da sollt' ich in der Fremde lebendig werden. Aber der eigentliche Grund: ich soll mir eine junge Meisterin holen. Sie ist selber aus der hießigen Gegend und meint, hier wachsen die besten.“

Die Frau Vügel bereute es, daß sie ihn so barsch abgewiesen, und gab durch ein Nicken kund, seine Mutter habe recht und sei eine, die's versteht. Freilich dachte sie nicht an den jungen Wuchs, nur an sich selbst und da hatte des Gesellen Mutter recht.

In dem unternehmenden Gemüth der Schwarzen aber ging ein Gedanken auf. Nach dem guten Anzug

des Gesellen mußten sich seine Leute wohlbefinden. Sie lud ihn ein, sich zu setzen, „damit er die Ruh' nicht nausträgt," und da er guter Leute Kind zu sein scheint.

„Es geht noch," sagte der Gesell. „Meine Mutter hat zwei Häuser in Delitzsch und eins in Magdeburg und das Geschäft geht auch nicht schlecht. Vater habe ich keinen nich mehr. Und das Geschäft führt mein Onkel."

„„Das ist wohl auch ein Reicher?"" fragte die Schwarze.

„Das nich," erwiederte der Gesell. „Er ist arm aber tuchendhaft und da haben wir ihn gewissermaßen als Vater anchenommen."

„„Nu,"" meinte die Schwarze, „„es ist just nicht so nothwendig, daß wir einen Gesellen einstellen, aber weil der Mensch so anständig ist, so kann man's schon machen.""

„Also kann ich kommen," sagte der Gesell und empfahl sich höflich. Draußen auf der Treppe schnippte er mit den Fingern. Er besaß die Beobachtungsgabe, die so häufig die Mitgift und die Entschädigung des Phlegma ist. Diese hatte die Lücken der Erzählungen, die ihm von diesem Hauswesen gemacht worden waren, ziemlich vollständig ergänzt. Ein paar Wochen lang, meinte er, könnte er sich wohl den Spaß machen, da Geselle zu sein. Auf den Lohn brauche er

nicht zu seh'n, denn, was er von seinen Umständen erzählt, war nicht erlogen. Er wär gern dem ehemüthlichen Mädchen noch einmal begegnet und ging deßhalb noch langsamer, als seine natürliche Art war. „Nu," sagte er in der Hausthüre, „was heute nicht ist, das ist morgen. Und pressirt bin ich nicht."

Die Schwarze aber meinte: „„Das wär' ein Anderer für mich, wie der dort. Bin ich da hereinkommen; kann ich auch wohl dort hinein. Der Gescheit ist scheint er nicht. Ich probir's. Der dort und das armselig Häusle da bleibt mir immer noch gewiß. Aber bin ich nur erst dort drinn, dem Unkel will ich weisen, wo er hingehört.""

Der Gesell war eingetreten und hatte besser Wetter mitgebracht. Die Schwarze hatte ihn neckend ausgefragt, was für eine er am liebsten frei'n würde. Sie müsse wohl tüchtig auftreten können, da sein Hauswesen so groß sei.

„Ja," sagte der Gesell, „unser Hauswesen ist chroß chenug und eine große Frau wär' nicht übel. Aber nach der Chröße allein frag' ich nich. Chemüthlichkeit und Sanftmuth hat den chrößten Reiz für mich."

Von dem Augenblick an war die Schwarze die Gemüthlichkeit und Sanftmuth selbst. Aber auch den alten Fleiß suchte sie wieder hervor. Das Zwischenreich der Frau Bügel nahm ein Ende, die Schwarze stand wieder mit der Sonne auf. Das Haus befand sich dabei nicht schlechter. Ging das Zwischenreich auf Strümpfen, so wandelte die neue Regierung der Schwarzen gar wie auf Handschuh'n.

„Siehst du, Sannel," sagte der Schneider, als sie zufällig allein beisammen waren: „das hab ich gewißt. Sie hat's nur übel genommen gehabt, daß die Mutter sie hat erst wollen probiren. Sie hat mir's gesagt. Aber ich hätt's auch nicht länger mehr so mit angeseh'n. Denn Respekt muß sein im Haus. Und sie ist mir jetzt noch nicht so recht, wie ich sie will haben. Du sollst dich wundern, Sannele, wie ich die noch zieh'."

Und wirklich that er das. Je nachgibiger sich die Schwarze zeigte, desto höher schwoll sein Uebermuth. Zuletzt mußte sie ihm die Schuhe bringen und die Stiefeln ausziehn. Mit jedem Tag nahm er sich mehr heraus. Und das schien ihr eben recht zu sein. Je mehr er verlangte und je trotziger er auftrat, desto williger schien sie zu werden, desto sanfter und demüthlicher zeigte sie sich.

Der Schneider war glücklich. „Da siehst du, Sannel, was beim Besinnen 'raus wär' kommen. Nu wär'

ſie in Schackigt und das viert' Gebot thät' noch immer mit mir machen, was es wollt! Sannel, wenn dir einmal was einfällt, beſinn dich nur nicht drüber."

Die Sannel ſagte nichts, aber ſie ſchüttelte bedenklich den Kopf. Der Schneider ſah es nicht vor dem großen Hund, an den er dachte. „Eine große Frau, ein großer Geſell, ein großer Hund! denn aller guten Ding' müſſen drei ſein, ſagte der Schneider."

Eins gefiel dem Schneider nicht. Die Schwarze, ſo ſanft, dienſtwillig und geduldig ſie ſich zeigte, wich ſeinen Liebkoſungen aus. Beſonders vor dem Geſellen. „„Es iſt eine Schand'"" ſagte ſie, „„wenn ein fremder Menſch dabei iſt."" Waren ſie allein, dann ſetzte ſie ihn wohl auf ihre Kniee und ſchaukelte ihn wie man mit einem Kinde thut. Dabei hielt ſie ihn ſo weit von ſich ab, daß alle ſeine Verſuche, ſie zu umfaſſen, mißlingen mußten: wollte er ſie küſſen, dann hielt ſie ihm lachend das Ohr hin; wollte er ſich damit nicht abſpeiſen laſſen, dann wurde ſie wohl ärgerlich und ſagte: „„Nu laſſ' mich ungeſchoren. Spiel du mit deiner Nadel oder mit deinen Läpplen; ich hab' mehr zu thun. Und daß du vor dem fremden Menſchen nicht thuſt, als wenn wir Brautleut' wären. Ich ſchäme mich ſonſt.""

„In acht Tagen iſt unſre Hochzig," ſagte der Schneider, „und da erfährt's die ganz' Stadt, wer's noch nicht weiß."

„„Damit hat's Zeit,““ meinte dann die Schwarze. „„Damit dann die Leut' denken, man kann's nicht erwarten? Und wenn's erſt im Winter wird, das iſt immer noch Zeit genung.““

Mit dem Geſellen war die Schwarze anders. War ſie einmal mit ihm allein, dann klagte ſie, was ſie im Hauſe dulden müßte. „„Meine Leut' wollen einmal, ich ſoll den nehmen. Und ich bin ſo ein dumm Ding, das Alles thut, was die Leut' wollen. Hundert Mädle an meiner Stell' thäten's nicht.““

„Chewiß,“ ſagte der Geſell, „chewiß. Ich hab's manchmal für mich chedacht.“

„„Nu, ich kann's immer noch machen, wie ich will. Ich bin immer ſo ein ſanft Mädle geweſt. Mein Fräle hat oft geſagt: du mußt's einmal gut kriegen, du verdienſt's. Aber Wort' ſind Wort' und es geht doch, wie's will. Sie ſeufzte tief.““

Der Geſell mußte etwas von der Natur der Sannel haben. Er ſeufzte mit. „Was noch wird,“ ſagte er, „das kann man ſo chenau nicht wiſſen. So was kommt manchmal wie vom Himmel chefallen.“

„„Ja, wenn ich hübſch wär'. Nach der Sanftmuth, da fragen die Männer heut' zu Tag' nicht.““

Der Geſell zuckte dann die Achſeln, aber nicht zu der Schwarzen Mangel an Schönheit, ſondern zu der Thorheit der Männer heut zu Tag.

„Nu, wenn Sie nicht hübsch sind! Da weiß ich nich. Aber so 'ne Großmutter ist nich auf den Kopf gefallen. Und — und — mir hat so was geträumt. Ich glaube, ich bin nich umsonst in das Haus da gewiesen worden. Es geht manchmal wunderlich in der Welt."

Mehr war mit allen Künsten nicht aus dem Gesellen zu bringen. Und es gab keine Kunst, die die Schwarze nicht anwandte. Sie äugelte, strich sich an ihm herum, hatte immer etwas an ihm zurechtzurücken, seufzte und wurde so gemüthlich, daß dem Gesellen hätte Angst werden können. Er mußte ihr von daheim erzählen. Dann ließ sie in Gedanken ihre Ungeduld an dem armen „Unkel" in Delitzsch aus. Und die Ungeduld wurde manchmal zum Zorn, daß ihr die Hände zitterten und sie sich in ihrem Herzen an dem Gesellen selber vergriff. Hatte sie ihn nur erst, dann wollte sie ihn schon aus seiner Ruhe heraus jagen, die sie jetzt so sehr ärgerte. Die Schwarze ließ sich nicht zum Besten halten. Und doch schien er es darauf anzufangen.

Jetzt war in der That der Schneider der Herr im Hause. Viele Tage vergingen und man hörte ihn nicht auf der Gasse schrein: „Respekt muß sein im

Haus.“ Die Neugier, wie das kommen möge, führte ihm manchen neuen Kunden zu. Bald hatten er und der Geſell, wie man ſagt, alle Hände voll zu thun. Die ſolchergeſtalt den Haushalt in der Nähe geſeh'n, konnten nicht genug erzählen, was es für eine Luſt ſei, dem kleinen Meiſter und ſeinem großen Geſellen zuzuſehen. Sie erzählten allerlei Geſchichten, wovon ſie Zeugen geweſen ſein wollten. Da hieß es, der Schneider ſteige, wenn er mit dem Geſellen reden wollte, jederzeit auf die Brücke, um dabei auf ihn herabſehen zu können. Einmal habe der Schneider gefragt, warum der Geſell die Hand ausſtrecke, ſo oft er mit ihm rede. Der Geſell habe geſagt: „Na, 's wär doch Schade um den guten Meeſter, wenn er herunterfallen thäte. Die Brücke iſt hoch und da iſt's, damit ich zuchreifen kann, wenn er chetorkelt kommt.“ Der Schneider ſei zornig geworden und habe im Eifer des Scheltens dem Geſellen mit der Elle vor der Naſe herumgefochten, das Gleichgewicht darüber verloren und ſei wirklich in die Lappen unter der Brücke gefallen. Der Geſell habe phlegmatiſch geſagt: „Na, hab' ich's nich cheſagt? Und gerufen: Aber, Meeſter, wo liegt er denn eechentlich? Unter den chrünen oder chelben Lappen da?“

Die Bemühungen der Schwarzen um den Geſellen waren zu handgreiflich, als daß ſie nicht hätten bemerkt werden ſollen. Der Frau Bügel erregten ſie

einen harten Kampf. Wenn auch das Häuschen nicht mehr das ihre sein sollte, so fühlte sie doch des Häuschens Ehre als die ihre. Und sie wäre gewiß zu deren Vertheidigung aufgetreten. Aber klug, wie die Frau Bügel war, dachte sie: wenn's der Schwarzen gelingt, wird man sie los. Und weil sie es wünschte, so glaubte sie, der Schwarzen werd' es gelingen. So viel Verdruß es ihr auch machte, daß die Schwarze in solchen Reichthum hineinkommen sollte und so gern sie das gehindert hätte. Darum hielt sie sich ruhig, that, als sähe sie nichts, und sagte auch dem Schneider nichts davon, der in seiner Eitelkeit wie taub und blind war.

Auch die Sannel hätte in ihrer Unschuld vielleicht nichts gemerkt, wäre sie noch so beschäftigt gewesen als sonst. Vielleicht war auch, ohne ihr Wissen, Eifersucht im Spiele und machten ihr die Augen, die sonst so geneigt sich zeigten, überall nur Liebes und Gutes zu sehen, schärfer. Der Schneider mußte mancherlei Andeutungen von Fremden hören. Einmal sagte er zu der Sannel: „Die Leut' wollen mir was zu Gehör reden. Das merk' ich, denn dumm bin ich nicht; was, Sannel?"

Die Sannel war zu ehrlich, die Meinung, um die man sie fragte, zu verschweigen. Aber, wie sie gewohnt war, den Hannes in Allem bei sich zu rechtfertigen oder wenigstens zu entschuldigen, sagte sie ei-

rig: „„Nein, du biſt ein geſcheiter Burſch, Hannesle. Und wo die Leut meinen, es iſt Dummheit, da iſt's manchmal nur zu große Gutthat bei einem.““

„Nu, du red'ſt doch auch beinah wie die Leut',“ ſagte der Schneider. „So daß es klingt, als thätſt du was damit meinen, und wollt'ſt doch nicht ſagen, was. Was die Leut' haben, das weiß ich; das iſt nix als der reine gelbe Neid. Es darf nur einer ein glücklicher Kerl ſein, da ſind ſie gleich da; und was der beſt' Rock iſt und von der Nadel weg, da ſoll's verſchoſſen ſein, und die Knopflöcher ſind nicht recht umnäht, und die Taſchen ſind zu klein, und ſollt's nur der Henkel ſein, als wenn der nicht lang' könnt' halten. Der Geſell, das iſt ein talketer Kerl, und ich weiß auch, was eine an einem Burſchen mag. Vor ſo einem brauch' ich mich nicht zu fürchten. Und ſie müßt' nicht ein Narr ſein in mich. Ich bin doch ein Kerl; was, Sannel?“

„„Ja, das ſchon,““ entgegnete die Sannel. „„Aber es hat Eins das lieber und das Ander' das. Und der Geſell iſt ſchon einer, den ein Mädle lieb gewinnen kann. Und nu hat er drei Häuſer und iſt ein reicher Menſch, und das iſt doch auch nichts Gering's. Und wem's um ein Häusle zu thun iſt, dem ſind drei lieber wie eins. Und wenn er die drei kann haben, da läßt er das einzig' ſteh'n! Nein, Hannesle, du mußt nicht ſo ein Geſicht machen.““

„Wenn ich das wüßt'! Sannel, wenn ich das

wüßt', Sannel, der Geſell thät' mich dauern. Aber wenn einer in der Wuth iſt, hernachen fragt er nach nichts." Der Schneider fragte nicht, ob's der Luft weh that, die er mit Fäuſten ſchlug, als hätte ſie drei Häuſer, und ein Mädchen könnte ſie ſchon lieb gewinnen.

„Aber es iſt dumm' Zeug. Sie iſt die Liebetät ſelber."

„„Ja,"" ſagte die Sannel, „„ſeit der Geſell da iſt, und hat geſagt, er wollt' eine Frau aus unſerer Gegend, und es müßt eine ſanfte ſein. Da iſt ſie auf einmal ſanft geworden. Ach ich wollt', Hanneſle, ich wollt' um deinetwillen, der Geſell nähm' ſie; aber ich denk' nicht, daß er ſie nimmt. Es wär' gut für dich, Hanneſle, es wär' beſſer für dich, wenn dich's auch erſt ärgern thät'.""

„Mordſapperment, und daß dich der Guckguck hätt', Sannel, nu wird's ſchrecklich. Solch eine Geſchicht' hat noch nicht im Schackigter Kalender geſtanden, wie das eine wird. Weißt du, wie die, wo das Bild davon in dabei geweſt."

Der Sannel wurde es bange. „„Ach Gott, Hanneſle, du haſt doch nichts Schlimm's vor?""

„Wenn einer einmal ſo weit iſt," ſagte der Schneider, „hernachen hört Alles auf. Sannele, ich weiß noch nicht, was wird, aber wenn's wird, hernachen wird's was Schrecklich's. Du weißt nicht, was ich für einer bin, wenn ich anfang'. Wenn ich anfang',

hernachen hat's aufgehört. Frag' nur die Sannel. Und erſchreck' nicht, Sannel, wenn's wird."

Die Sannel that, was ſie konnte, ihn zu beſänftigen; es war vergebens. Er lief nach der Wohnſtube. Die Sannel eilte nach, aber die Thür war hinter dem Schneider in's Schloß gefallen. Die Sannel klinkte vergeblich; es ging nicht auf. Sie wußte nicht, ob ſie rufen ſollte. Sie lauſchte in ihrer Angſt am Schlüſſelloch, aber ſie hörte nichts.

Der Geſelle war allein in der Wohnſtube geweſen. Er ſaß und nähte. Der Schneider lief zur Brücke und ſchwang ſich hinauf.

„Nu iſt's aus," ſagte der Schneider, „nu iſt's aus."

Der Geſell griff phlegmatiſch in ſeine Taſche und brachte ſein Schnellfeuerzeug hervor. Er betrachtete den Meiſter verwundert.

„Das, was aus iſt," ſagte der Schneider gewaltig, „das kann nicht wieder angezünd't werden."

„„Ja,"" ſagte der Geſell, „„der Meeſter hat ſeine Pfeife ausgeraucht. Ich dachte, ſie wär' ihm blos ausgegangen. Nu, da iſt zu helfen.""

„Ja, von wegen," ſagte der Schneider mit ſchrecklicher Stimme, und ſchien mit der Fauſt auf den Deckel ſeiner Pfeife zu ſchlagen, aber eigentlich ſchlug er auf den Geſellen. „Wem da die Pfeifen nicht ausgeht! Aber ein End' will ich machen. Meine Braut, das iſt meine Braut. Weiß er das?"

„„Ach, der Meeſter iſt doch nich char eiferſüchtig?““ fragte der Geſell. „„Die Müh' braucht der Meeſter ſich nich zu cheben.““

„Ich kann mir ſo viel Müh' geben, als ich will,“ ſagte der Schneider außer ſich. Ich bin der Meiſter, und er iſt mein Geſell'. Ich laſſ' mir nicht vorſchreiben, was für eine Müh' ich mir ſoll geben. Ich geb' mir eine Müh', was für eine ich will. Und das geht keinen Menſchen was an, geſchweig' meinen Geſell. Und wenn er nicht ſtill iſt, ſo iſt mir's nicht zu viel, ich ſchmeiſſ' ihn zur Thür da 'naus.“

„„Na,““ ſagte der Geſell phlegmatiſch: „„ich hätte doch chemeint, das wär' dem Meeſter zuviel. Er müßte chedenken, es auf zweimal zu machen.““

Der Schneider focht mit beiden Händen in der Luft. Der Geſelle hatte bemerkt, dem Meiſter war die Pfeife wirklich ausgegangen; er hatte ruhig ein Hölzchen in Brand geſteckt, ein altes Stück Kleidermaß angezündet, und hielt es dem Meiſter auf den Tabak. Während dieſer ſeine Pfeife mechaniſch in Brand ſetzte, aber mit ſchrecklichen Geſichtern andeutete, daß deßhalb der Friede noch nicht geſchloſſen ſei, fuhr der Geſelle fort.

„„Na, und ich dächte, der Meeſter hätte mir einen beſſern Gheſchmack zucheetraut, als daß ich mich um das alte ſchwarze Gheſchöpſe ſollte bemüh'n. Da kann der Meeſter ruhig ſein. Das kann keinem vernünftigen Menſchen in's Gehirn kommen, wo ſo ein chemüh-

liches Mädchen zuchechen ist. Ich bin weit herumchekommen, aber so hübsch hab' ich noch keine chesehn, wie die Sannel da bei ihm im Hause; das müßt' ein ander Frauchen cheben.""

Dem Schneider ging zum zweitenmal die Pfeife aus. Er vergaß seinen ganzen Zorn über einem neuen Gedanken. In dem Lichte eines heirathbaren Mädchens hatte A die Sannel noch gar nicht gesehen. Der Gesell, wußte er, wollte sich eine Frau holen. Es kam ihm die Angst, er möchte die Sannel wollen, und diese Angst zeigte ihm mit einem Blicke, was er bis jetzt nicht gesehen. Die Sannel wuchs ihm wie durch Zauberei in einem Nu von einem kleinen Mädchen zu einer mannbaren Jungfrau auf, die heirathen konnte; und in dem Entzücken des Gesellen sah er erst, wie schön die Sannel war.

Der Geselle schien etwas von dem zu merken, was in dem Schneider vorging. Er sagte: „„Na, nu wird der Meester doch auch auf die eifersüchtig sein. So chroß und stark der Meester ist, aber zwei für Einen sind doch zu viel.

Die Schwarze war dahinter gekommen, daß die Sannel dem Gesellen gefiel. Nun waren wieder zu viel Leute im Haus, und die Sannel erhielt den Be-

fehl, ihre Sachen zuſammen zu packen und zu gehen. Das gab einen harten Strauß. Der Schneider hätte die Sannel nicht gehen laſſen, auch ohne das neue Licht, das ihm der Geſelle aufgeſteckt. Dafür wollte er den Geſellen fortſchicken und die Schwarze wollte ihn behalten. Der Kampf brach erſt, als nach dem Feierabend der Geſell in die Herberge gegangen war, wo er ſchlief, in volle Flammen aus. Nun konnte die Schwarze die Klauen zeigen, die ſie unter den Sammtpfoten der Verſtellung verborgen.

„Und das leid' ich nicht," ſagte der Schneider, „und der Geſell muß fort. Da iſt ein Wort wie hundert."

„„Ja,"" ſagte die Schwarze; „„ein Wort von dir iſt nix, und hundert ſind auch nix. Der Geſell bleibt da, und ich will ſeh'n, ob mir eine in meinem Häusle ſoll bleiben, wo ich nicht will haben.""

„Reſpekt muß ſein im Haus," ſchrie der Schneider. „Und eh' die Sannel 'raus ſoll, da kannſt du eh'nder geh'n."

Die Schwarze ſchlug auf ihr Halstuch, auf die Stelle, wo das Heirathsverſprechen ſteckte. „„Reſpekt?"" lachte ſie; „„wenn du mich nicht thät'ſt dauern. Du willſt mich zieh'n? Weil ich dir die Schuh hingetragen hab' und hab' dir die Stiefel ausgezogen? Denkſt du denn, es iſt mir was an dir gelegen?""

„Und haſt dir doch Müh' gegeben, bis du mich

haſt gehabt," ſagte der Schneider. „Ja, da haſt du anders gered't, du falſche ſchwarze Katz'. Weißt du noch, auf der Bank in der Gerbergaſſen? Und du hätt'ſt's verdient gehabt, ich hätt' dich laſſen ſitzen und ich wär' ſo geweſt, wie du da haſt gemeint. Und nu willſt du's mit dem Geſellen machen, wie du's mit mir haſt gemacht."

Die Schwarze ſah ihn verächtlich an. „„Du biſt auch der Kerl danach, daß du dich mit dem Geſellen vergleichſt. Und die möcht' ich ſeh'n, die du haſt laſſen ſitzen. Und meinſt du denn, wenn ich den Schäckigter Müller hätt' können haben, ich hätt' dich genommen? Und wenn ich nicht dein Häusle hätt' gewollt? Dich nähm' keine And're mit dem Häusle, geſchweig' gar ohne. Da nähm' eine hundertmal den Geſellen, und wenn die Kleider nicht ſein wären, wo er auf dem Leib hat, als dich mit ſammt deinem Häusle. Was denkſt du denn? Denkſt du denn, daß dich ein Mädle mag? Und die müßt' was anders im Geſicht haben, wo die Augen ſind. Denkſt du denn, dich nähm' eine, die ſich was aus den Leuten macht? Wo die Jungen hinter drein ſchrei'n, wenn man mit dir über die Gaſſ' geht, und die Leut' bleiben ſtehen und lachen. Und denkſt du denn, ich hab' dich für einen Mann angeſeh'n? Da wollt' ich mir lieber einen aus der Schule holen; da ſind größere und ſtärkere als du. Und bild'ſt dir doch ein, man ſoll Reſpekt haben? Die

Katz' möcht' ich seh'n, die Respekt hätt' vor dir, und wär' sie erst sieben Tag' alt. Und wenn das Kätzle seine Klauen herausthut, da läufst du davon, wie ein Schneider. Und nu läßt du mich geh'n und bist froh, wenn der Gesell mich nimmt, und du wirst mich los. Du sollst seh'n, wie dir's geht, wenn du machst, daß der Gesell was merkt. Bei Tag sollst du auf deiner Brücken schwitzen, und die Nacht steck' ich dich in den Kleiderschrank. Da kannst du die Mäuse verjagen und schreien: Respekt muß sein im Kleiderschrank.""

Damit ging die Schwarze hinaus und schlug die Thür als Siegel unter ihre Rede.

Als später die Sannel herein kam, um Abschied zu nehmen, fand sie den Schneider vor einem Stuhle knien. Seine Arme lagen auf dem Polster und sein Kopf auf seinen Armen. So hatte er schon lange gelesen. Die Sannel sah an der Bewegung seines Kopfes, daß er schluchzte. Sie kniete neben ihm nieder und wollte liebkosend sein Gesicht aufheben. Er ließ es nicht geschehen.

„Sei gut, Hanneste," sagte die Sannel wie eine Mutter: „steh' auf und sei gut."

„„Ja, daß du mich auslachst,"" schluchzte der Schneider. „„Die Jungen schreien hinter mir her und die Leut' bleiben steh'n und lachen. Es ist kein Mädle, wo mich mag, mich armen Burisch.""

„Du wirst dir doch nicht so was lassen weiß

machen?“ ſagte die Sannel und weinte vor Mitleid. „Und kannſt denken, ich lach' dich aus?“

„„Nu, biſt du nicht deßwegen kommen?““ ſchluchzte der Schneider. „„Du biſt falſcher wie Alle.““

„Ich bin kommen,“ ſagte die Sannel tief bekümmert, „weil ich fort muß. Ich bin ſo lang' in dem Häusle geweſen; es iſt mir immer noch, als könnt's nicht ſein. Ich hab' nicht daran gedacht, bis jetzt, daß es konnt' ſein, ich müßt' einmal fort. Ich hab' dir's geſagt und du haſt's nicht wollen glauben, und nu iſt's doch.“

„„Du willſt fort, Sannel?““ fuhr der Schneider mit dem Kopf vom Stuhle auf und hernach mit den Knien vom Boden. „„Du willſt fort, Sannel? Du willſt fort?““

„Ja, ich muß,“ ſagte die Sannel.

„„Ja, nu gehſt du fort,““ ſchluchzte der Schneider; „„es ſoll auch kein Bißle Troſt bei mir bleiben. Wenn einer einmal im Elend iſt, hernachen hilft ihm Keiner; da ſtoßen ſie einen immer tiefer 'nein. Nu wird auch der Ofen fortgeh'n da in der Stuben, und der Keller unter dem Häusle, und hernachen bricht das ganze Häusle zuſamm', und das iſt mir eben recht, wenn mich's nur erſchlägt. Aber die ſchwarz' falſch' Kaz' müßt's auch erſchlagen; da wollt' ich luſtig ſein. Das wär' eine Hochzig, wie ich ſie möcht'! Du denkſt, das iſt nicht mein Ernſt? O ich bin einer — frag'

nur die Sannel. Juhu! Hochzig! Aufgespielt ihr Muſikanten: und nu, Häusle, krach!""

Die Sannel war außer ſich, als ſie den Schneider ſo reden hörte. Und er tanzte noch zu ſeinen Reden, und ſchlug mit den Armen um ſich wie beſeſſen.

„Ach Hanneſele, du wirſt doch nicht überſchnappen?" rief ſie.

Die Angſt des Mädchens um ihn that ihm wohl. Es hing doch Ein Menſch an ihm. Er faßte ſich zuſammen und ſagte: „„Nein, Sannele, da müſſen doch noch andere Püff' kommen. Und du bleibſt, Sannele, oder wenn du geh'ſt, geh' ich mit. Die ſchwarz' Katz' mag das Häusle behalten: ich geh' mit dir, Sannele, ich geh' mit dir.""

„Nein, Hanneſele," ſagte das Mädchen; „das geht net. Siehſte, was ſoll denn aus deiner Mutter werden? Und das arm' Häusle: wenn ſeine Leut' alle weggeh'n? und die vom Amt, die werden's auch nicht leiden. Du mußt an's viert' Gebot denken, Hanneſele."

„„Das viert' Gebot! Es wär' an den andern neun genug geweſt, es hätt' nicht auch noch das viert' gebraucht. Das viert' Gebot, das iſt wie ein Kreuz, an das ich gebeft't bin geweſt, ſeit ich mich kann beſinnen. Und jede Stund' den Tag hat ihren Nagel 'nein geſchlagen. Ich hab' müſſen geboren werden, damit das viert' Gebot was gehabt hat, womit's hat können ſpielen, wie die Maus mit der Katz'. Wenn

ich der Pabst wär', ich ließ's 'rausschneiden aus dem Katechismus. Aber wo willst du denn hin, Sannel?""

„Guck'," sagte das Mädchen; „aber du mußt gescheit sein, Hannesle, und mußt mich ruhig anhören. Jetzt geh' ich zur Unterender Bas, die wird mich wohl eine Zeit bei sich behalten. Und der Magdeburger will mich frei'n. Er will heim, und hernach will er wieder kommen und mich holen. Er hat mir's gesagt. Noch den Tag will er zum Pastor und will's bestellen.

Der Schneider brach zusammen. Erst konnte er nicht reden. Der Sannel zerbrach fast das Herz, wie er in der Stubenecke auf dem Boden saß und in seine kleinen Hände weinte, wie ein kleines Kind.

„Recht,"" sagte der Schneider, „„und da kann er gleich meine Leich' mit bestellen. Das viert' Gebot soll sich verrechnet haben, wenn's hat gemeint, es will mich noch lang thürängeln. Geh', Sannele, ich bin nicht bös auf dich. Ich verdenk' dir's nicht. Der Magdeburger, das ist einer, und ich bin keiner. Das ist ein großer, schöner Mensch, den ein Mädle lieb kann haben, und das viert' Gebot hat's auch nicht auf ihn abgesch'n. Nein, sei still, Sannel, du brauchst mir zu sagen. Ich verdenk' dir's nicht; ich weiß, mich kann kein Mädle lieb haben auf der Welt. Ich hab' immer gesagt, was ich für einer wär' und hab' groß gethan, als wenn ich auch einer wär' wie die andern Bursch'. Ganz da drinn in meinem Herzen hab' ich's wohl ge-

wußt, daß ich nicht so einer bin gewest. Und ich hab' nur so gethan, damit ich's vergessen wollt', daß ich nicht so einer bin. Von Kind an haben die Leut' über mich gelacht, und die Kinder haben hinter mir her gespottet, und ich hab's müssen hören, daß ich nicht bin, wie ein andrer Mensch. Und ein Mensch bin ich doch gewest, und ein Mensch hat doch eine Seel' im Leib, und wenn der noch so klein ist und so schwach; und die Seel' verlangt nach andern Menschen, daß sie was auf ihn halten und haben ihn lieb. Mein Vater selig und meine Mutter haben keine Freud' an mir gehabt, und wenn Andere über mich haben gelacht, da haben sie sich geärgert, und da war's, als wär ich schuld daran und hätt's ihnen zum Trotz gethan, daß ich so klein war und so schwach. In der Schul' ist mir's schlecht gangen. Und hernachen; siehst du, wenn ein junger Bursch einen neuen Rock kriegt, so weiß er sich was und läßt sich drin seh'n. Ich bin allemal traurig gewest, wenn ich einen hab' kriegt, und hab' mich mit versteckt, wie ich nur hab' gekonnt. Denn hernachen haben die Leut' auf mich geseh'n, und da war's, als hätten sie's vergessen gehabt oder gar nicht gewußt, daß ich so klein war, und sie würden's nun erst weiß. Und da ging der Spott wieder vom Frischen an. Da hab' ich's wollen vergessen, daß ich so klein bin gewest, und nicht wie die andern Leut'. Ich dacht', so lang ich nicht dran denk', denken auch die andern Leut' nicht

dran, und hab' gethan, als dächt ich, ich wär' wie die andern Leut'. Aber da haben's die übel genommen, und haben gemeint, sie müssen mich demüthigen, daß ich mir einbilden wollt, ich wär' wie sie. Guck, Sannel, die weichst' Hand wird hart, wenn sie immerfort harte Ding' angreift, und so ist mir's auch gangen. Ich bin den Spott gewohnt worden und hab doch gethan, als wär' ich was Rechts. Ganz dadrinn nur hat mir's wehgethan, und das hat nicht aufgehört, weh zu thun, wenn ich hab' gedacht: ich kann nir dazu und warum hat mich der lieb' Gott nicht größer und stärker gemacht. Manchmal ist mir's gewest, als wär' er wie die Leut', und hätt' selber seinen Spott an mir, und hätt' mich so gemacht, damit die Leut' über mich sollten spotten. Und da ist mir's nur wohl gewest bei dir. Siehst du, Sannele, all die Freud' die ich gehabt hab' auf der Welt, die ist von dir kommen. Und der lieb' Gott wird dir's vergelten, was du hast an mir gethan. Und vor dem lieben Gott bin ich auch nicht schlechter, als die andern Leut' sind.""

So sprach der Schneider aus seiner Ecke. Die Sannel war neben ihn gekniet und wollte ihn immer unterbrechen, aber er litt es nicht. Nun er fertig war, begann die Sannel.

„Aber Hannesle," sagte sie und legte ihre Hände wie betheuernd auf seine Kniee. Das war nicht nöthig. Die Sannel brauchte Niemand zu versichern, sie meine

es, wie sie rede, der sie hörte und sah. „Aber Hannesle,“ sagte die Sannel. „Du denkst dir's nur, daß du so ewig klein bist, wie du meinst. Und es ist ja gar nicht wahr. Wenn ich sagen thät', du wärst mir drum nicht vorkommen wie die Andern, ich müßt's lügen. Der Gesell ist ein guter Mensch, und ich hab' gedacht, wenn ich nicht bei dir und in dem Häusle da kann bleiben, so ist der Gesell mir lieber, wie ein Anderer. Aber nicht wie du. Und wenn ich nur da könnt' bleiben, mir wär's doch tausendmal so lieb. Dort, wo er her ist, sind die Leut' anders wie bei uns, und ich bin fremd und da in dem Häusle bin ich von Kind an gewest. Siehst du, Hanneole, du bist schlecht, daß du mir nicht willst glauben. Ich hab' keinmal daran gedacht, daß du so klein bist, und wenn ich daran gedacht hätt', das hätt' nichts geändert. Und bist du klein, so ist mir's eben recht, daß du so bist. Und da gefielen mir eher die andern Leut' nicht, daß sie nicht so sind wie du, geschweig', daß du mir nicht sollst gefallen, weil du anders bist, als die andern Leut'. Und wenn dir's so sehr anthut, wenn ich den Gesellen nehm', so muß ich's ja nicht. Sei nur gut, Hannesle. Siehst du, auf die Leut' darfst du nichts geben, die wissen ja nicht, wie du bist; aber ich weiß von klein Kind an, wie du bist, und da mußt du nicht traurig sein. Denn, Hanneole, du bist doch gewiß und wahrhaftig ein

Mordburſch! Und wenn du nicht den Leuten ihrer biſt, ſo biſt du meiner.“

Dem Schneider liefen noch die Thränen aus den Augen, aber er lachte ſo glücklich wie ſonſt. „„Und da heirath' ich doch dich und keine Andere,““ ſagte er.

Aber das Glück dauerte nicht lang. Denn beifallen mußte es ihm doch wieder, daß er ſein eigner Herr nicht mehr war. Er meinte, die Sannel ſollte den Geſellen recht bitten, die Schwarze zu nehmen. Wenn er die Sannel ſo lieb habe, thue er es vielleicht. Aber der Zauber, mit dem die Schwarze ihn geblendet hatte, war in alle Winde verweht; wie er ſie jetzt ſah, begriff er nur zu gut, es werde ihn keiner erlöſen.“

Eins gab ihm wenigſtens nur Erleichterung ſeines Zuſtandes. Die Schwarze, die des Geſellen Werbung erfahren hatte, befahl ihm, dieſen nicht wieder in das Haus kommen zu laſſen. Er mußte ihm den Feierabend in die Herberge bringen. Die Sannel aber erhielt die Weiſung, ſie ſolle ſich nicht unterſtehen, heut' oder die nächſten Tage aus dem Haus zu gehen, und ſie könne immerhin noch länger bleiben. Die Schwarze wußte nicht, wie froh ſie die Sannel machte. Und dieſe durfte ſich wieder ſatt eſſen; alle Arbeit lag wieder auf ihr. Wäre die Schwarze aus dem Häuschen zu bringen geweſen, kein Haus auf der Erde konnte ſein Glück mit dem des Häuschens meſſen.

Aber die Schwarze war noch da. Und sie war schwärzer als je. Wie ein Sturmwind fuhr sie in dem Häuschen umher; wohin sie trat, ächzten die alten Bretter unter ihrem Fuß. Die alten Balken zitterten unter dem Grimm ihrer Stimme. Kuh und Ziege im Stall schmiegten sich ängstlich aneinander, wenn der Sturm vor der Stallthür vorbei brauste, das zerbrochene Bodenfenster oben neben Hannes' Kammerthür bekam klirrendes Herzklopfen, wenn die Wuth der Schwarzen die Haustreppe herauf oder hinabfuhr. Wenn die Frau Vögel mit leiser Stimme ihren Gesangbuchsvers begann, da raste die Stimme der Schwarzen mit einem „Lott' ist todt" wie ein durchgegangenes Pferd darüber hin, daß die andächtigen Töne zitternd rückwärts krochen, und sich lange nicht mehr sehen ließen.

Und der Hannes? Er war der unglücklichste von allen unglücklichen Schneidern unter dem Mond. Auf seiner Brücke mußte er sitzen von Sonnenaufgang bis die Sterne ihre Schlafmützen aufsetzten. Selbst das vierte Gebot, sein ausgemachter Feind von Kind auf, konnte sich des Mitleids nicht erwehren. Es ließ ihm Ruhe. Im Anfang der offenen Tyrannei war er der Schwarzen entflohen, und hatte auf der Straße sein: Respekt muß sein im Haus! gerufen. Aber über diesen Geist hatte dieser Spruch keine Macht. Die Schwarze war ihm nachgerannt, und hatte ihn heraufgeholt. Nun saß er, ein Miniaturbild verzweifelter Ergebung, auf

seiner Brücke. Jeden Stich begleitete ein Seufzer, mit jedem Herausziehen der Nadel zog er den heißen Wunsch aus seiner Seele nach dem Ende seines Elends. Wäre er nicht doppelt gewesen, er hätte umkommen müssen. Den traurigen Schneider auf der Brücke erhielt nur noch der glückliche Schneider am Leben, der in Sannels Herzen wohnte und wußte, das war sein Eigenthum, ein Eigenthum, das er nicht verlieren konnte, wie Häuschen und Freiheit.

Er mußte arbeiten wie eine Mühle oder eine Uhr, die auch Niemand fragt, ob sie müde ist und einmal ausruhen will. Die Schwarze dagegen ließ nun alle Arbeit sein, wenn man nicht, daß sie Menschen und Vieh im Hause auf alle Art quälte, für eine Arbeit rechnen will. Stundenlang saß sie bei dem Schneider und warf ihm vor, er habe sie in Elend und Schande gebracht. Und daß sie ihm nun die unverdiente Ehre, die sie ihm erzeigt, nicht umsonst erzeigt haben wolle. Um solch eine armselige Wirthschaft habe sie sich nicht die viele Mühe gegeben, hereinzukommen. Sie wolle in schönen Kleidern gehen und gut leben; das Geld dazu müsse sie haben; und komme er darüber um, so sei's ihr noch lieber. Hernach könne sie einen Reicheren bekommen, oder doch wenigstens einen, der ein Mann sei.

Die Sannel schien eine ganz Andere geworden, als sonst, und doch war sie eben recht die alte Sannel

geblieben. Man konnte es kaum glauben, wie vergeſſen und verkehrt ſie Alles machte, wußte man nicht, ſie war nur darum ſo vergeſſen und verkehrt, um den Sturm von Hannes und ſeiner Mutter auf ſich zu lenken. Und wie ſeelenfroh ſah ſie aus, ſo oft ihr das gelungen war. Sie wußte, des Geſellen wegen, der ſich noch im Orte aufhielt, würde die Schwarze ſie nicht aus dem Hauſe ſchicken; und das machte die furchtſame Sannel ſo überkühn.

Mit der Schwarzen wurde es immer ſchlimmer. Der Geſelle hatte bei einem andern Meiſter Arbeit bekommen und hatte geſagt, er gehe nicht eher aus Luckenbach, bis er eine Frau habe. Die Schwarze gönnte die drei Häuſer, die ſie ſchon für ihr Eigenthum angeſehen, keiner Andern. Und als ihr einmal Nachts zugetragen wurde, der Geſelle habe geſchworen, bis Morgen längſtens müſſe er beim Paſtor geweſen ſein, da kannte ſie ſich nicht mehr. Der Schneider, ſeine Mutter und die Sannel mußten ſich durch die Hinterthür retten. Die warf die Schwarze hinter ihnen zu, daß es weithin ſcholl durch die Nacht.

In der Frau Bügel war nichts mehr von ihrem alten Muth. Sie hatte ihre Hörner verloren. Sie war ſo voll Furcht, daß ſie ſich in dem Hofe noch nicht ſicher glaubte. Der Hof hatte keine andere Thüre in das Freie, als jene, welche die Sannel einmal aus dem Stegreif gemacht, das halbledige Brett der Verzäunung.

Als die Frau Bügel nach großer Anstrengung und nicht ohne Schmerzen in dem Winkel angekommen war, sagte sie zu dem Schneider: „Dadran bist du Schuld. Verzeih' dir's Gott, du bös Kind. So geht's; es wird Alles vergolten in der Welt. Du hast mich betrogen, und nu bist du's schlimmer wie ich. Aber es geschieht dir schon recht."

Der Schneider war so in Verzweifelung, daß er das vierte Gebot vergaß. „Und euch auch", entgegnete er. „Wer hat mich denn dazu bracht, daß ich's hab' gethan? Ja, ihr habt recht, Mutter, es wird einem Alles vergolten. Guckt, Mutter; da habt ihr mich dazu bracht, daß ich hab' müssen durchkriechen, und nu müßt ihr selber durchkriechen, so lang ihr seid. Ihr red't davon, wie ich bin gewest; aber wie ihr seid gewest, davon red't ihr nicht. Und wenn ihr anders wärt gewest, da wär' ich auch anders gewest. Nu seht ihr's, wie mir's gewesen ist. Gelt, nu mögt ihr auch nicht in's Haus? Und ihr thätet auf der Stell' einen recht Starken heirathen, daß er euch nur gegen die da drinn hälf', die wild' schwarz' Katz'. Gerad' so ist mir's gangen. Und je ärger ihr gewest seid darin gegen mich, je unlieber hab' ich 'nein gemöcht, und hab' am Häusle und meiner Arbeit meine Freud' verloren, und bin lieber in den Wirthshäusern gewest, als daheim bei euch. Aber ich wollt' doch, es wär' noch so. Wenn ich euch in euern alten Tagen so da haußen muß seh'n, steh'n und ihr seid euer warm Bett gewohnt, da stößt mir's das

Her; ab in meinem Leib. Und ich wollt' lieber, ihr thät't mir noch den Wirthshausteufel austreiben und ich riss' euch aus auf die Gass'. Ach, was das für eine schöne Zeit ist gewest, wo ihr mir habt wollen den Teufel austreiben, und ich hab' auf der Gass' geschrie'n: Respekt muß sein im Haus! Aber das wird nicht wieder werden, so lang' ich leb'."

„Ja," sagte die Frau Bügel; „es kommt einem einmal, wo man in sich muß geh'n. Und das ist nun bei mir kommen. Und du dauerst mich nu in mein eigen Elend hinein. Aber guck', wenn ich auch Unrecht hab' gehabt, ich hab's gut gemeint. Und wenn uns der lieb' Gott von der da drinn häli', so sollt's nicht wieder werden, wie's gewest ist. Ich hab' den Teufel aus wollen treiben aus dem Häusle, und hab' ihn 'nein getrieben. Und nu wollt' ich lebenslang nicht wieder 'nauflangen an die Fensterwand. Ich weiß nu, was dabei 'raus kommen ist. Und wenn uns der Himmel von der da drin befreien thät', die Sannel müßt' Deine werden, und keine andere auf der Welt. Eine bess're sieht die Sonn' nicht, so weit sie scheint. Aber wo ist sie nur hinkommen?"

„„Wenn man den Wolf nennt, kommt er gerennt.““ Und so war es jetzt mit der Sannel. Und sie kam glänzend wie Mondenschein; der Hannes und seine Mutter konnten es nur vor der finstern Nacht nicht sehen. Die Sannel war voller Hoffnung.

Sie hatte bei der Unterender Base zu essen geholt; denn von Mittag her hatten sie alle gefastet. Die Schwarze hatte den Küchenschrank verschlossen, und die Andern hatten zusehen müssen, wie sie selbst sich die theure Butter fingerdick auf das Brod gestrichen; aber zu essen bekommen hatten sie Nichts.

Auf dem Weg von der Unterender war sie dem Gesellen begegnet. Der hatte sie gefragt, ob sie ihm noch immer einen Korb geben wolle. Und als sie das bejaht, hatte der Geselle wissen wollen, wie sie nur noch in dem Häuschen bleiben möchte. Sie hatte ihm nun Alles erzählt, wie es mit ihr und dem Hannes stand, und wie die Schwarze in das Häuschen gekommen, und daß man sie gern los würde, wenn man nur wüßte auf welche Art.

Der Gesell hatte sich „chewundert; er hatte chemeint," so was wie dies Heirathsversprechen müsse umzustoßen sein. Wofür gäbe es sonst Advokaten in der Welt! Er hätte die Sannel gern zur Frau gehabt; was nicht sein sollte, da müßte man sich trösten. Morgen gehe er von Luckenbach fort, und es sei ihm lieb, daß er ihr vielleicht noch einen Dienst erweisen könne. Die Advokaten könne man noch immer befragen; er wolle erst etwas Anderes versuchen. Es sei billig, daß die Schwarze in ihrer eigenen Schlinge gefangen würde. Er wollte sogleich zu der Schwarzen gehen; vorher theilte er seinen ganzen Plan der Sannel mit.

Der Plan war nicht leicht auszuführen. Das Schwerſte daran, die Schwarze zu überzeugen, der Geſelle habe es von Anfang nur auf ſie gemeint. Des Meiſters wegen, der ihn ſonſt fortgeſchickt haben würde, hab' er ſich geſtellt, als ſtäche ihm die Sannel in die Augen. Aber ſeine Verſtellung ſei vergeblich geweſen, der Meiſter habe ihm doch Feierabend gegeben. Er, der Geſelle, ſei nun blos deßhalb in Lukenbach geblieben, um der Schwarzen vielleicht zufällig einmal zu begegnen, da er nicht mehr in das Haus gedurft. Nun aber ſei er in ſeine Heimath gerufen worden; er müſſe morgen aus Leuckenbach; er könne ſie nun nicht anders ſprechen, als im Hauſe; und ſo habe er es doch gewagt, gegen des Meiſters Verbot hereinzukommen.

Endlich war die Schwarze doch überzeugt worden, und nun hatte der Geſelle darauf gedrungen, ſie müſſe noch heute aus dem Hauſe. Er könne es nicht im bloßen Gedanken leiden, daß das ſanfte Weſen länger geplagt würde von den armſeligen Schneidersleuten; die ſeien nicht werth, einen ſolchen Diamant nur eine Stunde lang zu beſitzen.

Aber wenn nun die Schwarze auch bereit ſich zeigte, das Häuschen zu verlaſſen; ſo lange ſie des Schneiders Verſprechen noch beſaß, war nichts gewonnen. Der Geſelle zeigte ſich ſo eiferſüchtig, als es ſeinem Phlegma möglich war. Er wollte nicht dulden, daß ſie Etwas von dem Schneider behielte. Er habe von einer Ehe-

verschreibung gehört, die müsse er haben, eher gehe er nicht. Die Schwarze war klug genug, erst das Papier gänzlich zu verleugnen, dann zu thun, als wisse sie nicht, wo sie es hingebracht. Sie suchte und suchte und fand es nicht. Es sei das kein Wunder. Sie habe es nicht begehrt, und da der Schneider es ihr aufgedrungen, keinen Werth darauf gelegt.

Der Geselle erzählte dabei von daheim, und wie es da werden sollte, wenn sie erst Mann und Frau wären; er fragte sie nach ihrer Meinung darüber. Die Schwarze schmolz zusehends in der Vorstellung künftiger Herrlichkeit, aber das verwünschte Papier fand sich dennoch nicht.

So müsse sie ihm, sagte der Geselle, eine Bescheinigung geben, daß er sicher sei, sie ändere während seiner Abwesenheit nicht ihren Entschluß. Wenn er nun wieder käme, sie abzuholen, und fände sie als des Schneiders Frau! denn dergleichen sei in allen Romanbüchern und Liedern zu lesen; und wenn er sie so fände, dann wäre es sein Tod. Dagegen wolle er sich und was er habe, ihr verschreiben. Und er sagte das nicht nur, er that das wirklich. Die Schwarze zerfloß in Sanftmuth und Gemüthlichkeit; und als sie des Gesellen Heirathsverschreibung hatte, da fand sich denn endlich auch die Verschreibung des Schneiders. So geht es, wenn man recht angelegen sucht; da liegt die „Sachen" mitten da, und man sieht sie nicht. Man

wendet Alles um und um, nur eben das nicht, was man finden will.

Der Geſelle verſprach in dem Schein, ſie zu heirathen, ſobald er wieder hierher zurück käme: und das ſollte in längſtens vierzehn Tagen geſchehen. Nach einem zärtlichen Abſchiede ging der Geſelle in die Herberge zurück, ſiegelte da die Verſchreibung des Schneiders in ein Paket, das er an die Sannel adreſſirte. Dazu ſchrieb er nur, das ſolle ſein Hochzeitsgeſchenk an die Sannel ſein.

Der Schneider, ſeine Mutter und die Sannel ſaßen unterdeß im Winkel, und aßen unter Hoffnung und Furcht, was die Sannel herbeigeholt hatte, dann machten ſie gute Vorſätze für die Zukunft auf den Fall der Befreiung, Vorſätze, denen ſie, wie ganz Luckenbach bezeugen kann, bis heute treu geblieben ſind.

Endlich hörten ſie die Hinterthüre gehen, und die Schwarze die Nacht laut fragen: „Wo nur die Schneidersleut' hingangen ſind?" Ihre Stimme war ſo ſanft, wie ſie noch nie geweſen. Sie hatte, ohne es zu wiſſen, noch die Maske vor, die ſie des Geſellen wegen vorgebunden. Aber es war auch etwas Vornehmes in ihrem Tone; jede Silbe klang nach den drei Häuſern in Delitzſch und Magdeburg. Der Schneider verſtand, was das bedeutete: er ſprang auf und gab der Sannel den erſten Kuß, was ſich um ſo leichter machte, da die Sannel noch ſaß. „Zeitlebens glücklich!" ſagte er,

„und den Sonntig wirft uns der Paſtor zum erſtenmal von der Kanzel!“

Die Frau Bügel war nicht ſo ſchnell zum Hoffen. Aber als ſie in die Stube kamen und die Schwarze reiſefertig auf ihrem Koffer ſitzen ſahen, da wagte auch der Frau Bügel Naſe zum erſtenmale wieder in dem ganzen Glanze ihrer Farben zu ſchimmern. Die Schwarze that ſehr vornehm. Sie ſchickte die Sannel nach Leuten, die ihren Koffer in den Gringel trägen ſollten. In Magdeburg, da brauche man nur aus dem Fenſter zu rufen, und es kämen Leute, mehr als man brauche. Aber ſie brauche da — in Magdeburg nämlich — gar nicht zum Fenſter hinaus zurufen, da hätte ſie der Leute genug im Haus.

So dienſtwillig die Sannel immer geweſen war, ſo raſch hatte ſie noch keinen Befehl ausgeführt, als den die Schwarze ihr jetzt gegeben. Und auf dem ganzen Wege lachte ſie und weinte vor Seligkeit.

Die Träger kamen, und die Schwarze nahm einen herablaſſenden Abſchied. Vielleicht komme die Frau Bügel einmal nach Magdeburg. Da ſolle ſie nur unter dem Thore fragen, oder wo ſie ſonſt wolle; alle Leute in Magdeburg könnten ihr ſagen, wo der Schwarzen Haus ſtehe. Und vielleicht finde ſie es auch, ohne zu fragen; es ſei leicht zu erkennen an den ſteinernen Männern, die vor der Thüre ſtänden. Und auch ohne die Männer ſei es zu finden, denn es habe vier Geſtocke

und in jedem nach der Straße zu vierzehn Fenster. Und ſie ſelber ſei auch nicht ſtolz.

Den Tag darauf kam das Paket von dem Geſellen. Der Schneider zerriß ſogleich ſeine Eheverſchreibung in drei Stücke. Es war gut, daß er ſie wieder in ſeinen Händen hatte. Die Eheverſchreibung des Geſellen hatte weder Jahreszahl noch Datum; es hieß darin, er werde in längſtens vierzehn Tagen hierher kommen, aber ein Ortsname ſtand auch nicht dabei. Als die Schwarze länger als vierzehn Tage gewartet, und ohne daß der Geſelle zurückgekommen, und der Schneider mit der Sannel ſchon zum zweitenmal aufgeboten war, ging ſie mit dem Papier zu einem Advocaten, und hier erfuhr ſie, daß darauf hin nichts zu machen ſei. In vollem Grimm rannte ſie nun in das Häuschen, ihr altes Recht geltend zu machen. Sie that, als hätte ſie des Schneiders Verſchreibung noch unter ihrem Buſentuch, und führte ſich in dem Häuschen ein, als wäre ſie noch gar nicht daraus hinweggezogen. Aber der Schneider zeigte ihr die Fetzen des zerriſſenen Papieres, und die Frau Bügel ſuchte ihre abgelegten Hörner wieder hervor, und gabelte den ungebetenen Gaſt dermaßen hinaus, daß er nicht wiederkam.

Aber man muß der Frau Bügel zu ihrer Ehre nachſagen, daß ſie die Hörner in der nächſten Viertelſtunde wieder ablegte und ſie ſeither nicht wieder aufgeſetzt

hat. Sie hatte das auch nicht nöthig, am wenigſten gegen ihren Sohn und ihre Schwiegertochter.

Das Leben in dem Häuschen iſt nun wie das Häuschen ſelbſt; es iſt ein kleines beſcheidenes Leben, dafür aber auch keine Leere darin. Es iſt voll von unten bis oben, und nichts darin, was nicht glänzte von Reinlichkeit und im Widerſtrahl des innern Glückes ſeiner Bewohner. Und dabei liegt jedes Kleinſte wie und wo es ſoll. Auch das äußere Glück der Familie iſt im Wachſen; aber das kann noch lange wachſen, ehe die Sannel in Verlegenheit käme, wo ſie allen Segen unterbringen will. Denn ſie hat das Geheimniß in der Hand, wenn nicht im Kopfe, einen kleinen Raum zu einem großen zu machen durch Ordnung und durch zweckmäßige Vertheilung. Auch an lebendigem Segen fehlt es nicht, und der Schneider iſt glücklich; der Aelteſte verſpricht, wächſt er ſo fort, wie bisher, ein Burſch zu werden, dem nichts am Soldatenmaße fehlt. Die Jüngeren thun ihm aus Kräften nach. Der Schneider iſt ein Anderer geworden und befindet ſich wohl dabei. Seit er nicht mehr groß ſein will und nach Großem begehrt, ſcheinen die Leute vergeſſen zu haben, daß er klein iſt. Von dem Tage an, da die Schwarze das Häuschen verließ, hat der Schneider ſeinen Zauberſpruch nicht mehr gebraucht. Die Sannel iſt noch immer die Alte, der ganze Unterſchied gegen ſonſt, daß ſie nicht mehr ſagt: „Du biſt doch ein Mord-

burſch:“ jetzt ſagt ſie: „Du biſt ein Mordmann, Hannesle!“ Und es erinnert wie an eine Sage der Vorzeit, wenn der Schmied oder ſonſt einer einmal den Spruch bringt: „Reſpekt muß ſein im Haus!“

Familien-Abende.

Ein Novellen-Kranz

von

Heinrich Koenig.

Erster Band:

Täuschungen.

Eine historische Novelle.

Preis: 1 Thlr. oder 1 fl. 48 kr. rhein.

Verlag von Meidinger Sohn & Cie. in Frankfurt a. M.

Zum Verständniß.

„Laßt uns den Abend zum Vorlesen eines guten Buches benutzen" — hört man oft den Familienvater, der, heimgekehrt an Winterabenden von des Tages Arbeit und ermüdet an Geist und Körper, sich der Erholung eines ruhigen geistigen Genusses hingeben will, zu den Seinen sagen — „laßt durch ein Buch die sommerlichen Mittagsstunden in kühler Laube uns traulich bei der Handarbeit verkürzen" — bringt öfter die Mutter den Töchtern in Vorschlag, und immer findet man die Glieder der gebildeten Familie bereit, diesem Vorschlag zu entsprechen.

Aber was soll man gemeinsam lesen?
Was eignet sich dazu?

Das sind Fragen, die noch niemals ausblieben, und vom Fragen geht es an ein Durchstöbern der Familien-Bibliothek oder man zieht wohl auch den Catalog einer „Leihbibliothek" mit seinen Schauer- und Geisterromanen

zu Rathe, findet aber nur Titel — nichts als schweigende Titel!

Man prüft die geistige Durchschnittssumme der Familie, doch man findet, das, was für die älteren Glieder derselben veraltet, für die Jüngeren vielleicht zu abenteuerlich, was für die Männer wohl genießbar, für den Kreis der Damen nicht zulässig.

Eine richtige Auswahl zu treffen bei einer Lektüre, die Alt und Jung zu gemeinschaftlicher Theilnahme vereinen soll, ist bei den massenhaften Erscheinungen solcher Bücher, die nur darauf ausgehen, leichtfertig zu zerstreuen, immer schwer, und heute, wo die gebildete Welt auch noch andere Ansprüche an ein gutes Buch stellt, als blos „Zerstreuung" verlangt, dürfte es sich wohl als ein Familienbedürfniß geltend machen, für eine Literatur besorgt zu sein, die, indem sie den Zweck des „Vorlesens" streng im Auge behält, sich nach Goethes Bezeichnung zum Ziele setzt, „durch innere Heiterkeit, durch äußeres Behagen uns von den irdischen Lasten zu befreien, die auf uns drücken".

Wir dürfen uns freuen, daß es uns gelang, zu diesem Zweck die schriftstellerische Thätigkeit eines Mannes zu gewinnen, der, wie wohl wenige, durch seine seitherigen Leistungen auf dem Gebiete der erzählenden Poesie ein Liebling der deutschen Familien geworden ist.

Kaß wohl keinem, der zu den Gebildeten der deutschen Lesewelt zählt, sind Heinrich Koenig's „acht deutsche Romane", wie sie Gottschall nennt, fremd. — Aber in jenen ausführlichen Werken galt es dem berühmten Autor dabei hauptsächlich um die objektive Wahrheit und tiefere Bedeutung seiner umfassenden Zeitgemälde; sie eigneten sich nicht immer zu einer gemeinsamen Theilnahme von Jung und Alt.

Diesem oben näher berührten Bedürfniß soll nun dieser neue „Novellenkranz" Heinrich Koenig's in vollkommener Weise entsprechen.

Die „Familien-Abende" werden nur neue Novellen des beliebten Autors bringen und es wird hierin sittlicher Gehalt, jedoch ohne Prüderie in rein menschlichen Verhält-

niſſen, vaterländiſche Geſinnung, geſchmackvoller Vortrag zu dem ſich geſellen, was eine poetiſche Darſtellung durch klare anmuthige Sprache, heiteren Humor bei tieferen Lebensblicken, lebhafte Entwickelung und kunſtgerechte Abrundung für gebildete Leſer ſo anziehend macht, und neben einer feſſelnden Unterhaltung auch eine innere Sammlung und Erhebung zuläßt.

Von Zeit zu Zeit wird ein neues Bändchen gleicher Ausſtattung und annähernd gleicher Stärke nachfolgen.

Die vorliegende erſte Novelle iſt eine hiſtoriſche und ſpielt in der Zeit der „Glubbiſten in Mainz", dieſes bedeutendſten Romanes unſeres Autors. Wenn ein berühmter Literarhiſtoriker jenen Roman „ein modernes geſchichtliches Epos in großem Styl und intereſſanter Maſſenentwicklung" nennt, ſo führt uns dieſe neue Novelle in einfachere, ſtillere, mehr häusliche Kreiſe jener merkwürdigen Zeit, und entwickelt uns in einem wunderbaren Spiel von Täuſchungen die Nichtigkeit eitler Beſtrebungen, über welche ſchließlich die innere Wahrheit des Herzens ſiegt.

* * *

Wir dürfen hoffen, daß dieſem neuen Unternehmen auf dem Gebiete der ſchönen Literatur, das ſich von dem Vorwurf der **alleinigen Speculation** wohl von ſelbſt frei macht, das gebildete Publikum eine gleich warme Theilnahme entgegenbringen wird, wie wir ſie ſchon ſo oft anzuerkennen hatten.

Frankfurt a. M.

Die Verlagshandlung

Meidinger Sohn & Cie.

In der Verlagshandlung von **Meidinger Sohn & Cie.** erschien ferner:

Seltsame Geschichten,

erzählt von

Heinrich Koenig.

8. fatinirt eleg. broch. Preis 1 Thlr. 15 Sgr. oder 2 fl. 42 kr.

Es braucht bei dem neuesten Werk eines unserer **anerkanntesten** und **beliebtesten** Romandichter, dessen jüngstes Werk **„König Jerome's Carneval"** eben noch die Lesewelt, besonders aber auch die, der höheren Gesellschaftskreise beschäftigt, keiner besonderen Anpreisung. Die vortreffliche Charakteristik, die Gottschall in seiner ebenso geistvollen als unparteiischen Geschichte unserer Nationalliteratur von **H. Koenigs „echt deutschen"** Romanen gibt, trifft auch die vorliegenden Erzählungen, in welchem nur an die Stelle der großen epischen Haltung des historischen Tendenzromans ein heiterer Humor tritt. Der Titel dieses neuen Buches ist bezeichnender, als es vielleicht den Anschein hat: er deutet auf eigenthümliche Lagen des Lebens oder Zustände der Seele, so daß das Bedenkliche sich in's Heitere auflöst.

Der beliebte Dichter gibt uns in diesem Buche 6 verschiedene Erzählungen, denen er als **Kern- und Mittelpunkt** eine Darstellung des **Hof- und Gelehrtenlebens des katholisch gewordenen Landgrafen Friedrich von Hessen in den Jahren 1760 — 1785** beigegeben hat; ein ebenso pikantes als interessantes kleines Gemälde und zugleich von literarhistorischem Interesse.

Alle einzelnen Erzählungen sind zeitbezüglich und von ansprechendem Interesse, alle in heiterer anmuthiger Darstellung von leichtem Humor durchzogen. —

So führt uns **„Ein Mädchenloos"** in den aufgeregten Sommer von 1848 und spiegelt mit echtem Humor die damaligen Erwartungen der deutschen Völker in den Erlebnissen dreier Mädchen ab, die den großen Gewinnst eines gemeinsamen Lotterieloses zu erheben zur Zeit, wo das Parlament tagt, nach Frankfurt kommen.

Die vorletzte Erzählung **„Die Bekehrten"**, bricht aus den drolligsten Verwickelungen und Verlegenheiten eines verkommenen Genies einen Kern tiefsinniger Ansichten über die jetzigen kirchlichen Bestrebungen, und so werden denn alle, auch die kleineren Erzählungen durch ihren klaren, anmuthigen und geistreich pikanten Styl die größere Lesewelt anziehen und erfreuen.

Nordiſches Bilderbuch.

Reiſebilder

von

Theodor Mügge.

8. ſatinirt, brochirt. Preis: 2 Thlr. oder 3 fl. 36 kr.

Kein deutſcher Schriftſteller kennt Land und Leute des ſcandinaviſchen Nordens ſo, wie Theodor Mügge. Seine Reiſen durch Schweden und Norwegen bis zum Nordcap haben ebenſo vielſeitige Anerkennung gefunden, wie ſeine Romane **„Afraja“** und **„Erich Randal“**, welche norwegiſches und ſchwediſches Leben ſo trefflich ſchildern, ſich des größten, allgemeinen Beifalls erfreuen. Mit dieſem **„Nordiſchen Bilderbuch“** gibt der beliebte Schriftſteller wieder eine Reihe lebendiger und geiſtvoller Darſtellungen der gegenwärtigen Zuſtände in den drei nordiſchen Reichen. Er ſchildert uns die geſellſchaftlichen Verhältniſſe, **wie dieſe ſind.** Das Leben und Treiben aller Klaſſen und Stände, die Entwickelung in Kunſt und Wiſſenſchaft, in Gewerbe und Induſtrie, die Einrichtungen und Eigenthümlichkeiten des Volkslebens und des politiſchen Lebens im Staate. Rechnet man zu dieſem mannichfaltigen und reichen Inhalt noch **Reiſebilder** und **Naturſchilderungen** von ſo glänzender und charakteriſtiſcher Färbung, wie wir ſie von **Mügge** gewöhnt ſind, ſo iſt es gewiß, daß dies **„Bilderbuch“** auch ſelbſt in den **weiteſten** Leſerkreiſen eine **gleiche** — wenn nicht höhere — Aufnahme finden wird, wie deſſen **„Afraja“** und **„Erich Randal“**.

Zwiſchen Himmel und Erde.

Erzählung von

Otto Ludwig aus Eisfeld.

8. eleg. broch. ſatinirt. Preis: 1 Thlr. 15 Ngr. oder 2 fl. 42 kr.

Welche Aufnahme das Buch bereits gefunden hat, mag nachfolgender Auszug aus einer Kritik, welche im Abendblatt der „Wiener Zeitung“ Nr. 145 von einem unſerer erſten jetzt lebenden Kritikern veröffentlicht wurde, am beſten beweiſen:

Es iſt der vielgenannte Dramendichter, der Verfaſſer des „Erbförſter“ und der „Makkabäer“, der uns hier auf dem Gebiete der epiſchen Darſtellung begegnet, und er bereitet damit dem Publikum einen vielleicht noch nachhaltigeren Genuß und dem Kritiker die Freude, in voller Uebereinſtimmung mit den Forderungen des richtenden Verſtandes loben zu können. Das iſt einmal wieder

eine neue Erscheinung und nicht gleich der Mehrzahl belletristischer Produktionen das nämliche, nur anders gewendete und aufgestutzte, alte Kleid. Neu ist das Buch, nicht weil es in diesem Augenblicke erst erschienen ist und auch nicht weil die äußeren Geschehnisse der Handlung eine noch nicht dagewesene Kombination wären. Neu ist das Buch, weil eine ursprüngliche Natur, die allerdings immer eine erste und eine letzte und in ihrer Art nur einmal auf der Welt ist, hier sich ausgerüstet zeigt mit dem künstlerischen Talent, an den Dingen, die sie in Betracht zieht, zur Erscheinung zu kommen, und in diesem Falle ist es für die Originalität, für die echte Neuheit eines Werkes gleichgültig, ob jene Dinge die Geschichte von Adam und Eva oder die Ereignisse des heutigen Tages sind. Ach, so beängstigend, so beklemmend ist ein Gang durch die moderne Belletristik, wie durch einen Wald voll Spottvögeln, Staaren und Papageien, die überaus täuschend, überaus künstlich Stimmen Anderer nachahmen, Stimmen, die man schon oft vernommen hat, wenn man auch nicht immer genau zu unterscheiden weiß, ob sie Diesem oder Jenem ursprünglich angehörten. Wie werden dann die abgehetzten Nerven von dem einfachen Urlaut einer Lerche erfrischt! Sie ist die unmittelbare Natur und darum das Wunder, das ewig neue, das nie zu Ende gefühlte, das dem nachzufühlen und nachzudenken das schönste Besitztum des Menschen ist. Eine solche Lerche ist eine echte Dichternatur, ein solcher „zwischen Himmel und Erde" schwebender Lerchenton ist die vorliegende Erzählung.

„Wir haben bemerkt, daß wir sie nicht wegen der Neuheit der Kombinationen, der Erfindung als eine neue Erscheinung bezeichnen möchten, allein damit sei nicht gesagt, daß sie nicht auch in dieser Beziehung, die freilich nur eine sehr untergeordnete ist, das Interesse, selbst das banalste, befriedigen würde. Die Erzählung ist mit einem Worte nicht nur Original, sie ist auch originell. Sie behandelt die Schicksale einer Schieferdecker-Familie, also von Menschen, die sich buchstäblich „zwischen Himmel und Erde" bewegen. Es drängt sich von selbst auf, daß ein solch ungewohnter physischer Standpunkt zur Betrachtung der Erde und des Himmels sich auch in den simpelsten Naturen zu einem ungewohnten moralischen Standpunkt ausbilden muß. Was sich in der Höhe im Angesicht der Todesgefahr begibt, muß einen andern Verlauf nehmen, als auf sicherem, ebenem Boden. Doch ist dieser originelle Umstand hier nicht mit Französischer Geistreichigkeit ausgebeutet, nicht zum Schwerpunkt gemacht, von welchem aus auf absonderliche materielle Effekte losgegangen würde.

„Für das Künstlerauge ist alles Materielle in Raum und Zeit, also körperlicher Stoff sowie Ereignis, nur Symbol, Symbol des Geistes, den er daran auslegt. Zwischen Himmel und Erde wandeln wir Alle, und es ist dies nicht blos unser Schicksal, es ist unser Glück, wenn wir nur nicht vergessen, daß wir auf diesem

Zwischenweg wandeln, berufen, den Himmel in unsere Brust zu ziehen und der Erde gerecht zu werden.

„Die Art nun, wie dieser Gedanke des Werkes zu Gestalten, zu einer Geschichte geworden ist, verräth den dramatischen Dichter, und zwar von seiner lobenswerthesten Seite, durch den Vorzug, daß alles Geschehende sich ausschließlich und folgerecht aus den Charakteren entwickelt. „Der tiefste und geheimste Wille", wie Feuchtersleben sagt, „ist hier die mahnende Sybille, die das Schicksal prophezeit".

„Ein Vater, zwei Söhne, ein schönes Mädchen, das die Gattin des einen der beiden Söhne wird, der sie weniger liebt und weniger verdient, das ist die ganze kleine Welt dieser Erzählung. Von Außen tritt kein Ereigniß hinzu, keine außerordentliche Begebenheit zieht diese Menschen in ihren Kreis und zwingt sie zu handeln. Es geschieht nichts weiter, als daß sich diese Charaktere naturgemäß entwickeln, nach dem Gesetz des Lebens, welches Entwicklung ist. Und auf diesem nur dem reifsten Künstler erschlossenen Wege kommen großartige Wirkungen zu Stande und sie verdanken ihren dramatischen Effekt, ihre hinreißende Gewalt nicht etwa der Kunst des Styls, der Gruppirung und andern technischen Geschicklichkeiten, sie ergeben sich vielmehr, nachdem wir jede Faser im innern System der Charaktere erblickt haben, so natürlich und unausbleiblich, daß der Dichter, um uns damit im Tiefsten zu erschüttern, sie fast nicht mehr darzustellen, gleichsam nur zu verzeichnen hat.

„Es ist gewiß, daß damit eine neue Richtung in der Deutschen Erzählungs-Literatur zur ersten entschiedenen Geltung gekommen ist, nachdem schon Vorläufer verschiedener Art sie nur schwankend und nicht mit ausgesprochener Bestimmtheit angezeigt haben. Das Kennzeichen jener Richtung liegt darin, daß sie wieder den Menschen als die höchste Aufgabe der Kunst betrachtet, nachdem lange allerlei Zustände, Verhältnisse und „Fragen" in das Bereich derselben gezogen worden waren.

„Der Aufgabe zu genügen muß der Schwerpunkt der Erzählung in die psychologische Auseinandersetzung der Charaktere verlegt werden. Und doch würden Witz, Scharfsinn und Wissenschaft allein nur die Karrikatur des Zieles erreichen, einen leichenhaften Eindruck durch anatomisches Zerlegen. Nur der künstlerischen Hand ist es möglich solche Experimente am lebendigen Menschen zu vollbringen, uns die Lebensfunktionen durchsichtig zu machen und das ruhig weiter schlagende Herz zertheilend, im Mikrokosmus des Individuums den Makrokosmus der Welt zu zeigen.

„Das ist dem Verfasser in einem Grade gelungen, zu welchem seine dramatischen Werke, wie meisterhaft sie auch grade in dieser Beziehung sind, doch nur die vorbereitenden Studien gewesen zu sein scheinen. Es ist namentlich Fritz Rettenmair, der Gatte des schönen Mädchens, der das Vorzüglichste repräsentirt, was in psycho-

logischer Charakteristik geleistet werden kann. Fritz gegenüber steht sein Bruder Apollonius, eine von der Pflicht beherrschte und sich selbst beherrschende, fast ideale Natur. Ein Kabinetsstück psychologischer Malerei ist der alte, blinde Vater; mit allen Zügen ausgestattet, die ihn lächerlich machen könnten, erregt er Ehrfurcht; ein einziger verfehlter Strich des Autors — und er würde den entgegengesetzten Eindruck hervorbringen. In der Hoheit des Frauenthums erscheint die Gattin und Schwägerin.

„Man darf das Buch in die Kategorie der realistischen Dichtung stellen, die in neuerer Zeit eine vielversprechende Pflege gefunden hat. Allein auch in diesem Punkt bietet die Erzählung etwas Neues, sie lehnt sich an die Arbeit des Handwerkers, sie klettert an der Leiter des Dachdeckers empor. Dabei verschmäht sie es nicht, die Einzelheiten des Motives mit Sachkenntniß aber auch aus innerer Nothwendigkeit in den Gang der Handlung zu verweben. Goethe hat hierin ein Beispiel gegeben, das bisher wenig in Deutschland befolgt worden ist, wo der Roman sich so sehr von der Wirklichkeit abgewendet hat, daß selbst das Heben einer Last, das Führen eines Bootes u. dgl. m. nicht werth erachtet wurde, der Realität abgelauscht zu werden und nicht selten ganz unnatürlich dargestellt wurde. Erst auf Grundlage der genauen Kenntniß des Realen kann ein deskriptives Talent sich entfalten. So entfaltet sich denn auch hier in überraschender Art. Die Beschreibung des brennenden Thurmes und des vorhergegangenen Gewitters im Winter kann in dieser Hinsicht als musterhaft bezeichnet werden.

„Zwischen Himmel und Erde" ist ein Gewinn der Deutschen Literatur wie es Kleist's „Michel Kohlhaas" ist, und Niemand, der die Theilnahme an der Literatur für ein unentbehrliches Moment seiner Bildung hält, wird das Werk ungelesen lassen können."

Die Verlagshandlung:
Meidinger Sohn & Cie.

Im Verlage des Unterzeichneten ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

Otto Ludwig's
Dramatische Werke.

Dritter Band:

Der Erbförster. Trauerspiel in 5 Akten.

Zweiter Band:

Die Makkabäer. Trauerspiel in 5 Akten.

Preis à Band 1 Thlr. oder 1 fl. 48 kr.

Leipzig, J. J. Weber.

Druck von C. W. Leske in Darmstadt.

L251-cl a

Otto Ludwig,

Shakespeare-Studien.

Aus dem Nachlasse des Dichters

herausgegeben von

Moriz Heydrich.

Bd. 1

Leipzig
Verlag von Carl Cnobloch.
1872.

Erstexemplar
Valvasache 513/1966

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Das Recht der Ueberſetzung in andre Sprachen iſt vorbehalten.

48

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Inhalt.

	Seite
Vorbericht des Herausgebers	I—CXV
A. Aus dramaturgiſchen Heften 1840 — 1851 . . .	3
B. Studien aus den Jahren 1851 — 1853	23
C. Studien aus den Jahren 1855 — 1856	123
D. Studien aus den Jahren 1857 — 1858	165
E. Studien aus den Jahren 1858 — 1860	260
F. Studien aus den Jahren 1860 — 1865	369
G. Studien aus dem Jahre 1865	518
Regiſter	583

Vorbericht

zu Otto Ludwig's Shakespeare-Studien.

Im innigsten Zusammenhange mit Ludwig's Dramen, mit seinen dramatischen Plänen und Fragmenten stehen seine dramaturgischen Studienhefte. Sie beginnen schon früh, schon in der Leipziger Periode, in der Absicht, durch Zergliederung und Besprechung gelesener und aufgeführter Dramen über die künstlerische Behandlung des Dramas, besonders der Tragödie, sich Klarheit zu verschaffen. Nach den Erfolgen des „Erbförsters" und der „Makkabäer" wurden sie immer umfangreicher und bedeutender, immer mehr auf das Studium Shakespeare's gerichtet. Je tiefer er in den nun ausdrücklich als „Shakespeare-Studien" bezeichneten Niederschriften in die Geheimnisse der dramatischen Komposition Shakespeare's eindrang, desto schärfer wurde seine Selbstkritik, desto strenger die Anforderungen an sein dramatisches Talent. Er suchte es immer mehr zu reinigen, zu klären, und nach den künstlerischen Grundsätzen der Kompositionsweise Shakespeare's durchzubilden. Er suchte immer klarer darüber zu werden, worin denn eigentlich das ihr Eigenthümliche, worin der Unterschied derselben von der Kompositionsweise der anderen drama-

tiſchen Meiſter beſtehe. Da bedenklich zunehmende Krankheit die poetiſche Thätigkeit oft lange Zeit hemmte und ſtörte, ſo traten die Shakespeareſtudien immer mehr in den Vordergrund ſeiner Beſtrebungen. Das Thema, die Detailunterſuchungen derſelben wurden nun immer mehr eine ſorgfältige Analyſe der dramatiſchen Behandlungsweiſe Shakespeare's, beſonders auf dem Gebiete der Tragödie. Wie verfährt Shakespeare und wie die Anderen? Worin unterſcheiden ſie ſich von ihm, worin ſind ſie ihm verwandt? Dies ſuchte er ſich immer klarer zu machen, dies im Detail der Kompoſitionsweiſe immer beſtimmter und anſchaulicher nachzuweiſen. Faſt täglich fortgeführt, ſollten dieſe Unterſuchungen eine in ſich feſtabgeſchloſſene Darſtellung und Analyſe der Shakespeare-Dramaturgie werden. Er ſah ſie blos als ein immer noch zu verbeſſerndes Studienmaterial an, das erſt nach reifſter innerer Durchbildung in künſtleriſch abgeſchloſſener, wohlgeordneter Geſtalt veröffentlicht werden ſollte. Der Stoff häufte ſich immer maſſenhafter, die Zuſammenfaſſung, die Redaction deſſelben wurde immer ſchwieriger, und in der verſchiedenartigſten Form verſucht.

Die im Nachlaſſe vorgefundenen 6 Hefte ſeiner Shakeſpeare-Studien, in 4 Manuſcriptbänden und 1 Hefte, zu denen noch viele Bände und Hefte dramaturgiſcher Vorſtudien gehören, ſind tagebuchähnliche Niederſchriften, jahrelang ohne den Gedanken an eine Veröffentlichung eifrig fortgeſetzt. Er ſelbſt nannte ſie das Tagebuch, die Geſchichte ſeiner dramaturgiſchen Selbſterziehung, um ſich einen Weg zu bahnen. Von den Bedürfniſſen der eigenen dramatiſchen Praxis ausgehend, ſollten ſie ihm zunächſt nur Hilfsmittel, Regulatoren derſelben werden.

Sie brachten manchen Umschwung, manche Klärung und Berichtigung seiner künstlerischen Ueberzeugungen, sie zeigen einen sehr eigenthümlichen Bildungsprozeß, dessen Abschluß in poetischen Werken erfolgen sollte. Als authentische Zeugnisse desselben würden sie, auch ganz abgesehen von ihrem dramaturgisch fördernden Inhalte, für die Charakteristik und Beurtheilung eines der bedeutendsten Menschen und Künstlers unserer Zeit als Selbstbekenntnisse wichtig und unentbehrlich sein. Doch ihr sachlicher Inhalt ist nicht minder werthvoll. Als Specialexcurs über die dramatische, insbesondere die tragische Kunstbehandlung Shakespeare's sind sie für die deutsche Dramaturgie, für die dramatische Kunstgeschichte ein sehr fördernder und werthvoller Beitrag.

Was sie vor Allem, auch gegenüber der reichen deutschen Shakespeare-Literatur auszeichnet, das ist der streng festgehaltene, künstlerische Gesichtspunkt, von dem sie ausgehen.

Worin sich die verschiedenen Behandlungsweisen der Tragödie unterscheiden, was das ihnen Gemeinsame, was darin Vergängliches, Aufzugebendes, Weiterzubildendes ist, dies kann nur durch die detaillirteste Untersuchung der dramatischen Komposition, durch die bestimmteste Charakteristik, durch den exactesten Vergleich der verschiedenartigen Behandlungsweisen aufgezeigt werden. In allen anderen Künsten sind diese Fragen gründlicher erörtert worden, als in der dramatischen. Und doch muß der ausübende Künstler, gegenüber den vielen, ihn leicht beirrenden Mustern, zunächst und vorzugsweise immer wieder auf sie geführt werden. Ohne ihre Lösung ist eine gründliche Geschichte der dramatischen Kunst geradezu

unmöglich. Nur auf dem Gebiete der griechisch-dramatischen Kunst haben wir, Dank den Forschungen O. Müller's, Welker's u. A. eine ziemlich erschöpfende Darstellung der Kompositionsgrundsätze, die freilich, wie z. B. Gruppe's lehrreiche „Ariadne", meist zu wenig auf die Shakespeare's, und auf den Fortschritt derselben gegenüber der antiken Rücksicht nimmt. Auf dem Gebiete der Tragödie ist es leichter, als auf dem der Komödie zur Klarheit über die Technik zu kommen, denn hier sind, genau betrachtet, doch nur die antike und die Shakespeare's die typischen und epochemachenden, die anderen sind mehr oder weniger Nachahmungen derselben, oder Verirrungen. Alles Wesentliche der tragischen Komposition läßt sich schon in einem detaillirten, gründlichen Vergleiche der antiken und der Shakespeare'schen Tragödie entwickeln und darstellen. Und doch haben wir, trotz trefflicher Vorarbeiten dazu, noch immer keine wohlabgeschlossene Darstellung des Gemeinsamen, des durchaus Verschiedenen, des Aufzugebenden beider Kompositionsarten. Insbesondere aber herrscht über das Verhältniß beider zur deutschen noch vielfacher Irrthum, Streit und Zwiespalt, der nur durch eine exacte Untersuchung dieser Kompositionsarten beseitigt werden kann. Trotz den trefflichen Untersuchungen Tieck's, von Gervinus, Ed. Devrient, Vischer, L. Klein u. A. ist hier noch Vieles zu erörtern, zu entwirren, zu lösen. Damit aber muß jetzt vor Allem Ernst und ein vollständiger Abschluß gemacht werden.

Der Vergleich der Komposition Shakespeare's mit der deutschen ist auch in unserer Shakespeare-Literatur noch immer sehr lückenhaft. Sie giebt darüber in den wichtigsten Kompositionsfragen oft nur zaghafte, ängstlich

zurückhaltende Andeutungen. Aber das Bedürfniß, damit ganz in's Klare zu kommen, zeigt sich doch unverkennbar bereits in den verschiedenen charakteristischen Richtungen derselben, wenn es auch bisher meist nicht scharf genug vortrat. Gegenüber der stürmisch-enthusiastischen Verherrlichung Shakespeare's in der ästhetisch-literarischen deutschen Sturm- und Drangzeit, gegenüber der geistreichen Charakteristik desselben vom romantisch-poetischen Standpunkte, sowie der, die technischen Fragen wenig beachtenden, sie oft mehr verwirrenden als lösenden systematisch-philosophischen, metaphysisch-ästhetischen Betrachtungsweise, trat mehr und mehr der historisch-politische, und neuerdings besonders der philologisch-kritische Standpunkt in den Untersuchungen der deutschen Shakespeare-Forscher in den Vordergrund. Doch von allen diesen Gesichtspunkten aus kam man immer wieder zu demselben Resultate, zum Bekenntnisse der Sturm- und Drangzeit, daß Shakespeare für das deutsche Drama das reinste, fördernste Muster, die feste, nie aufzugebende Grundlage sei. Die neuesten Bestrebungen der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, die alle Richtungen der Shakespeare-Literatur zu concentriren und im Gesammtorgane ihres Shakespeare-Jahrbuches in verdienstvollster Weise zu vereinigen bemüht ist, drängen mehr und mehr auf die Betrachtung der Shakespeare'schen Komposition, obgleich auch in ihnen der kritisch-philologische Standpunkt noch immer sehr vorherrscht. Ihnen reihen sich nun in durchaus selbständiger und eigenthümlicher Weise Ludwig's Untersuchungen an, lehrreich fesselnd durch schärfste Hervorhebung des künstlerisch-praktischen Gesichtspunktes, durch gründliche Erörterung des Verhältnisses der tragischen Kompositionsweise Shakespeare's

und der deutschen. Er betrachtet sie nicht mit dem Fernglase des philosophischen Systematikers, sondern mit dem naiven, das feinste Detail liebevoll beobachtenden Auge des praktischen Künstlers.

Aus dem eigenthümlichen Zwecke der tragischen Behandlung Shakespeare's die psychologische Nothwendigkeit und Zweckmäßigkeit seiner dramatischen Form nachzuweisen, das ist die Hauptabsicht dieser Studien.

Die treibende, drängende Seele der dramatischen Technik ist eben der, jeder dramatischen Kunstgattung innewohnende eigenthümliche Kunstzweck.

Man glaubt, dies Thema sei erschöpft. Man hat neuerdings die Untersuchungen über tragische Schuld, Furcht und Mitleid, über die Behandlung und Reinigung der Leidenschaft immer mehr vernachlässigt, ja man hat sonderbarerweise gerathen, doch endlich einmal von diesen veralteten Schulgrübeleien ganz abzusehen. Und doch ist die verschiedene Behandlung eben dieser Kardinalpunkte der Tragödie das charakteristische Merkmal, der Kern, die Wurzel der verschiedenartigen Kompositionsweisen, der Grundkeim aller Abweichungen von der Kunsthehandlung Shakespeare's, insbesondere auch der deutschen. Kein Dramatiker hat damit so Ernst gemacht wie Shakespeare, und eben darin ist er auch von den bedeutendsten und besten Dramatikern nicht erreicht, nicht übertroffen worden. Nächst Lessing war kein deutscher Dramaturg so fest und klarblickend auf diese wesentlichen Punkte der Tragödie gerichtet wie Ludwig. Es ist ein großes Verdienst seiner Studien, der Leichtfertigkeit unserer Zeit gegenüber wieder einmal Ernst zu machen mit den Dingen, die Hauptsachen der Komposition klar erkannt und

aufgezeigt zu haben. Seine Forſchungen knüpfen wie die Leſſing's direkt an Ariſtoteles an, ſie entwickeln den innerſten, eigenthümlichen Zweck der Tragödie, ſie weiſen nach, wie Shakespeare ihn feſthielt, mit welchen Kunſtmitteln er ihn erreichte. Der Vergleich derſelben mit der antiken Behandlungsweiſe und mit der deutſchen iſt freilich oft nur andeutungsweiſe, aber in allem Weſentlichen mit durchdringendem Scharfſinn erörtert. Die pſychologiſchen Geſetze der Phantaſiewirkung werden aus dem Zweck, aus der Abſicht der Tragödie enthüllt und in anſchaulichſten Beiſpielen nachgewieſen. Nicht von metaphyſiſchen Begriffsentwickelungen der Idee des Schönen, des Tragiſchen, von keinem philoſophiſchen Syſtem geht Ludwig aus, wie die meiſten Dramaturgen ſeiner Zeit, ſondern vom durchaus praktiſchen Standpunkte, vom Bedürfniſſe des dramatiſchen Dichters, in der bildlich-anſchaulichen, kraftvoll-naiven, ſtreng-ſachlichen Weiſe, wie die alten italieniſchen Meiſter über den Zweck und die Mittel, über die Technik ihrer Kunſt dachten und ſchrieben. Seine ſachlich-vielſeitige Betrachtungsweiſe der Technik, ſeine Studien über die Leidenſchaft und ihre Behandlung in der Tragödie erinnern an Leonardo da Vinci's Unterſuchungen. In der immer neuen Umbildung ihrer Pläne und Entwürfe, in der ganzen Art und Natur ihres Charakters haben Beide überhaupt viel Verwandtes. Er ging, wie die Meiſter der bildenden Kunſt, die über Technik ſchrieben, von den beſtimmteſten Detailunterſuchungen derſelben aus, vor Allem von ſorgfältigſter Beobachtung der Natur und Wirklichkeit. Ebendeßhalb war die Form ſeiner Unterſuchungen vom Anfang an keine ſyſtematiſche, ſie würde bei der von ihm beabſich-

tigten Umgestaltung des reichen Studienmaterials eine künstlerisch in sich abgeschlossene, sicher keine philosophisch-systematische geworden sein.

In der verschiedenartigen Auffassung und künstlerischen Darstellung der Natur und Wirklichkeit fand er den Grund, die Wurzel der charakteristischen Verschiedenheiten des dramatischen Kunststyls. Er spürte vor Allem der verschiedenartigen Behandlung der Verhältnisse der Schuld und des Leidens nach, er suchte nachzuweisen, daß die ethischen und künstlerischen Mängel der deutschen Tragödie eben durch die Abweichung von Shakespeare's Behandlung derselben entstanden seien, daß sie nur durch konsequente Annäherung an dieselbe beseitigt werden können. Den Hauptunterschied der tragischen Kunstbehandlung Shakespeare's fand er darin, daß er immer von der Beobachtung der Natur und des wirklichen Lebens, nicht von einem absoluten Vernunftideale menschlicher Vollkommenheit ausging, daß er die Menschen darstellte, nicht, wie wir wünschen, daß sie wären, oder sein möchten, sondern wie sie wirklich sind, nur im künstlerisch-vergrößerten und gelichteten typischen Spiegelbilde, daß die Komposition seiner tragischen Charaktere streng und konsequent die Gesetze der Wirklichkeit enthüllte, daß alles Detail der Komposition, der Handlung, des Dialogs, der Schicksalbehandlung eben aus der tragischen Art und Natur seiner Charaktere streng konsequent, und nur aus ihr folge. In der künstlerischen Behandlung seiner Charaktere, streng nach der Natur und Wirklichkeit, durchaus im Einklange mit der Erfahrung und Geschichte sah er den Centralpunkt, das innerste Geheimniß der tragischen Kunstbehandlung Shakespeare's, darin sah er den Grund

und die Wurzel der durchaus verschiedenen Behandlungsweisen, der einseitig-idealistischen, der naturalistischen, oder einseitig-realistischen, die allerdings auch in unserer klassisch-dramatischen Kunstperiode, und mehr noch nach ihr verhängnißvoll-verderbliche Einwirkungen Rousseau's und Diderot's zeigen, von denen eben nur Shakespeare unsere Tragödie befreien kann. Die Charakteristik insbesondere der idealistisch-dramatischen Behandlungsweise, und ihres Verhältnisses zur Wirklichkeit, die Untersuchungen über die daraus folgenden ethischen und künstlerischen Mängel unserer deutschen Behandlungsweise, auch der klassischen, trat immer mehr in den Vordergrund seiner Studien. Der Kompositionsunterschied Shakespeare's und Schiller's wird vom technischen Gesichtspunkte künstlerischer Behandlung der tragischen Charaktere, der Schuld und des Leidens, des Schicksals, des Dialogs anschaulich beleuchtet und aufgezeigt. Auch Ludwig sah immer klarer ein, daß man über die Mängel unserer tragischen Kompositionsweise Shakespeare gegenüber, endlich zu festen kritischen Abschlüssen kommen, daß mit gewissen Neigungen und Vorurtheilen gründlich gebrochen werden müsse, die freilich mit dem Edelsten und Besten unseres Nationalcharakters, mit der Pietät gegen unsere bahnbrechenden dramatischen Meister zusammenhängen, die aber doch aufgegeben werden müssen, wenn die deutsche Tragödie, das deutsche Drama zu der so ruhmvoll erstrebten Vollendung kommen soll. Er suchte der Verwirrung des Urtheils, der Unsicherheit, dem Umhertappen der dramatischen Praxis, die besonders in seiner Jugendzeit durch die abstrakt-philosophischen Untersuchungen mehr gefördert als beseitigt wurden, auf Lessing's Wege ein Ende zu

machen, vor Allem die technische Kraft zu stärken und zu regeln, den Künstler auf das Wesentliche, Nothwendige zu führen, ihn fest darauf zu concentriren.

Es muß einem anderen Orte vorbehalten werden, das hier nur flüchtig angedeutete Verhältniß seiner Untersuchungen zu den früheren und gleichzeitigen anderer Dramaturgen gründlich und detaillirt zu erörtern. Hier kam es zunächst nur darauf an, das Hauptverdienst seiner Studien zu betonen, die klare und anschauliche Beleuchtung der Komposition Shakespeare's vom künstlerisch-praktischen, technischen Gesichtspunkte.

Was Ludwig in seiner Jugend, wie alle seine Berufsgenossen, suchte und nicht fand, was auch die besten Universitäten nicht lehren, die Anleitung und Förderung künstlerisch-technischer Durchbildung, darüber erhielt er die vollste Klarheit auf dem Wege seiner Shakespeare-Studien. Unsere Dramatiker können noch immer nur auf autodidaktischem Wege sich bilden. Noch jetzt ist auf Universitäten das Fach der dramatischen Kunstgeschichte, der dramatischen Kunstlehre von Philosophen, Philologen und Historikern besetzt, die das, worauf es vor Allem in der Kunst ankommt, meist nur aus Bücherstudien schöpften, die es nicht aus eigener Erfahrung erlebt und erkannt haben. Was man dem modernen Dramatiker in der Jugend nirgends lehrte, das kann er nur auf weiten Umwegen, meist erst in der Zeit lernen, wo die instinctive Jugendkraft seiner Phantasie durch Studien und Lebenskämpfe gebrochen ist. Dies war auch Ludwig's Schicksal. Er mußte Autodidakt sein, wenn er auch die besten Universitäten seiner Zeit besucht hätte. Maler, Bildhauer und Musiker lernen in den Werkstätten der

Meiſter, auf den Akademien das Handwerk, die Technik, die Geſchichte ihrer Kunſt. Aber noch giebt es keine Univerſitäten, die junge aufſtrebende Talente ſachkundig einführten in das Handwerk, in die Technik, in die Geheimniſſe der dramatiſchen Kompoſition. Schon Schiller forderte auf, eine dramatiſche Kunſtakademie zu gründen, doch meinte er, ſie müſſe eine Art Zuchthaus ſein, bei der gräßlichen Verwilderung unſerer dramatiſchen Talente. Und ſteht es jetzt etwa beſſer? Wo ſind die erfahrenen Meiſter, die ihnen rathend, ermunternd, warnend zur Seite ſtehen? Es iſt Pflicht der Univerſitäten, die jungen Talente ſobald als möglich einzuführen in die Grundſätze der dramatiſchen Kunſtbehandlung, in die Technik, die Geſchichte der Kunſt. Auf dieſem Wege wird man dem ſteigenden Kunſtverfall am kräftigſten und ſicherſten entgegenwirken. Man berufe ſachkundige Künſtler vom Fach, denen die Heranbildung dramatiſcher Dichter, Kritiker und Bühnenleiter eine ernſte und ausſchließliche Lebensaufgabe iſt. Die Heranbildung derſelben iſt dem Verfall der dramatiſchen Kunſt gegenüber eine drängende Nationalangelegenheit. Es wird endlich Zeit, daß Künſtler vom Fach ihren Platz erhalten auf deutſchen Univerſitäten, um junge Künſtlertalente zu fördern und zu leiten. Uhland's Nachlaß, ſeine muſterhaft-anſchaulichen Vorleſungen geben darüber volle Klarheit, daß der Künſtler der beſte Kunſtphiloſoph, daß ſein Lehrverfahren das förderndſte iſt. Auch Ludwig's Studien zeigen den Weg einer naiven Darſtellungs- und Lehrmethode, die, künſtleriſch durchgebildet und an's Ziel geführt, den Vorträgen über dramatiſche Kunſtgeſchichte, über Kunſtlehre auf Univerſitäten und Gymnaſien eine ſehr fördernde An-

regung bringen kann. Der Anschauungsweg, den die stille, isolirte Forschung suchte und fand, würde dann nicht blos die jungen Dichter lebendigst fördern, er würde in's Leben selbst kräftig eingreifen, Charakter und Talent stählend und durchbildend. Der Künstler vom Fach weiß, worauf es ankommt, weil er von der künstlerischen Praxis ausgeht, er ist der geeignetste Lehrer, um junge Talente über den Zweck und die Mittel der Kunst aufzuklären, er betrachtet und beurtheilt das Kunstwerk nicht nach fremdem Maßstabe. — Als Handbuch für den Künstler vor und nach der Arbeit werden Ludwig's Untersuchungen ihn, auch wo er nicht einstimmt, sehr wesentlich fördern und anregen. Sie werden eine Revision vieler dramaturgisch-wichtiger Grundsätze veranlassen und manche seltsam fortwuchernde Vorurtheile gründlich beseitigen. Sie sind ein wichtiges Ferment der deutschen Dramaturgie, vorwärts drängend und treibend, und zwar mit bestimmtester Aufzeigung des Weges, noch ausschließlicher auf Shakespeare's Komposition gerichtet, als die Untersuchungen Lessing's, die doch meist nur andeutungsweise erörterten, daß und warum Shakespeare die Grundlage und das beste Muster des deutschen Drama's sei. Was auch Lessing fehlte, im Bezug auf die tragischen Charaktere und die tragische Komposition, in seiner Theorie wie in der Praxis, das hat Ludwig klar und bestimmt aufgezeigt. Er knüpft direkt an ihn an, und führt seine Sache weiter, wie Lessing in seiner Dramaturgie, insbesondere auf das Gebiet der Tragödie gerichtet.

Gelang es ihm auf diesem Studienwege, wie ich dies im ersten Bande durch die Darstellung des Entwickelungsprozesses seiner dramatischen Pläne und Fragmente nach-

gewieſen zu haben glaube, ſich immer mehr von den in allen Künſten auf Abwege führenden Extremen einſeitig-idealiſtiſcher und falſch-realiſtiſcher Behandlung frei zu machen, ſo wurden ihm dadurch auch die Fehler der deutſchen Tragödienbehandlung überhaupt immer klarer. Der Nachweis derſelben durch anſchaulichſte Beleuchtung des Details tragiſcher Kompoſition iſt ein Hauptthema ſeiner Unterſuchungen. Der Shakespearekultus wäre etwas Krankes und Unwahres, er würde die Entwickelung des modernen Drama's mehr hindern als fördern, wenn es nicht vor Allem ſeine Aufgabe wäre, den direkteſten Einfluß der Shakespeare'ſchen Kompoſition auf das deutſche Drama nachzuweiſen und zu fördern, die Mängel und Fehler der deutſchen Behandlungsweiſe klar zu beleuchten. Und doch verhalten ſich auch die tüchtigſten deutſchen Shakespeare-Forſcher in dieſer Beziehung noch immer ſehr zurückhaltend und zaghaft oder befangen. So verſicherte z. B. noch der Jahresbericht des zweiten Jahrbuches der Shakespeare-Geſellſchaft: „von einer Nachahmung Shakespeare's ſei gar nicht die Rede, das deutſche Drama ſolle ſeine Bahn behalten.“ Es muß aber in der That die Rede davon ſein. Das deutſche Drama hat, im direkteſten Gegenſatze zum franzöſiſchen und zu allen anderen, in ſeiner Blüthezeit Shakespeare nachgeſtrebt, das Beſte und Echteſte iſt dadurch erreicht worden. Dies Streben kann nur dann ganz an's Ziel kommen, wenn Das klar und anſchaulich nachgewieſen wird, worin es eben von dieſem Ziele abwich, wenn die Punkte genau erörtert werden, wo das deutſche Drama ſeine Bahn eben nicht behalten, ſondern aufgeben und Vorurtheile ablegen muß, die ſeine Bahn zu immer rei-

nerer Kunstvollendung hemmen und aufhalten. Und eben darüber geben Ludwig's Studien sehr belehrende, oft ganz neue Aufschlüsse und Anregungen. Sie haben Vieles überzeugend klar gemacht, was im Bezug auf das Verhältniß der Shakespeare'schen und der deutschen Tragödienbehandlung streng festgehalten werden muß. Die Besprechung des Inhaltsfortschrittes der einzelnen Bände seiner Studien wird dies noch genauer und bestimmter erörtern. Er deckt die Mängel des deutschen Dramas, die großentheils aus einer falschen Auffassung, aus unklarer Erkenntniß des innersten Wesens der dramatischen Komposition Shakespeare's entstanden, wurzelhaft auf durch streng technische Entwickelung derselben. Und in dieser Beziehung füllen seine gründlichen und genialen Untersuchungen eine den praktischen Künstler sehr hemmende, chaotische Lücke unserer Shakespeare-Literatur. Sie zeigen den schon früh betretenen, zu früh verlassenen Weg eines deutschen Dramas, das in allem Wesentlichen an Shakespeare's Behandlung festhalten und doch dabei original-deutsch bleiben wird. —

Nachdem ich das Hauptthema seiner Untersuchungen beleuchtet habe, ist nun zunächst über die Methode, über die vorgefundene Gestalt und über mein Verfahren im Bezug auf die Auswahl und Veröffentlichung derselben hier ausführlicher zu berichten.

Sie waren zunächst zu eigenem Handgebrauche Ludwig's, für seine poetische Praxis bestimmt. Daher eben ihre tagebuchähnliche Gestalt, daher die Einverwebung vieler seiner Pläne und Fragmente, die nach gefundenen Studienresultaten corrigirt, verändert, oder verworfen wurden. Erst später trat ihm der Gedanke der Ver-

öffentlichung der Studien näher. Die Themas der Dramaturgie gruppirten sich nach und nach im Verlaufe der Studien, ohne vorher entworfenen festschematisirten Plan. Aber eben dies allmälige, immer tiefere Eindringen in die Hauptthemas der Dramaturgie Shakespeare's giebt den Studien auch in der unfertigen Gestalt, in der sie im Nachlaß vorgefunden wurden, einen eigenthümlich fesselnden, dramatisch vorwärtsdrängenden Charakter, den auch die präciseste systematische Darstellung nicht haben würde. Gleichwohl konnten sie in der vollen Breite sachlicher und persönlicher Darstellung, eben weil sie nicht druckfertig waren, nicht abgedruckt werden. Ludwig's strenge Gewissenhaftigkeit, nur das reif und fertig Abgeschlossene zu veröffentlichen, mußte daher hier vor Allem bei der Frage der Herausgabe dieser Studien manche Bedenken und Meinungsverschiedenheiten hervorrufen.

Sollten sie, weil die reife, fest in sich abgeschlossene Gestalt, in der sie Ludwig selbst zu veröffentlichen dachte, nicht vorlag, ebendeßhalb gar nicht gedruckt werden? Es war sehr ernstlich davon die Rede. Aber diese Gestalt, dies zeigte mir schon die erste flüchtige Durchsicht der Manuscripte, gleich nach dem Abscheiden des Dichters, war ja doch schon in den Niederschriften selbst gegeben, sie schimmerte deutlich überall durch, wenn auch oft durch zu vieles Detail getrübt und verdunkelt. Aus unserem langjährigen persönlichen Verkehr kannte ich die eigenthümlichen, mich oft tief ergreifenden Prozesse dieser Studien. Ich war Zeuge der strengen Gewissenhaftigkeit, der mancherlei Schwankungen und Trübungen derselben durch die steigende Krankheit. Ich kannte den kritischen Scharfsinn, die wichtigen Resultate, die originale Methode

seiner Untersuchungen aus unseren Gesprächen. Schon bei der ersten Durchsicht war es mir unzweifelhaft, daß diese Studien eben nur in der ihm durchaus eigenthümlichen, freien, ungezwungenen Gesprächsweise veröffentlicht werden müßten, daß dies eben gerade ihre eigenthümliche Form war und werden mußte, daß die Aufgabe des Herausgebers hier nur die sein konnte, die gleichsam instinktiv entstandene, Ludwig immer klarer vorschwebende Gestalt, in der das Ganze zu veröffentlichen sei, aufzufinden, sie durch sorgfältigste Ausscheidungen möglichst klar und anschaulich zu machen. Die Prüfung anderer Sachkundiger, der das Werk nun zunächst vertrauensvoll übergeben wurde, ergab manche andere Auffassung. Die Meinungsverschiedenheiten machten die Herausgabe immer schwieriger, zuletzt geradezu fraglich. Sie sollten für die Herausgabe gar nicht geeignet sein, sie sollten nur als Aphorismen in sehr beschränkter Auswahl, oder in knapper systematisch-schematisirter Anordnung zusammengestellt erscheinen. Immer abweichendere Meinungen veranlaßten wieder neue Prüfungen anderer Sachkundigen. Ich erhielt sie daher erst spät wieder, da ich sie als wichtigste Quelle für die biographische Charakteristik Ludwig's dringend brauchte. Die Darstellung der letzten, merkwürdigsten Lebensperiode Ludwig's war ohne Charakteristik der Studien, diese ohne authentischen, möglichst vollständigen Abdruck derselben geradezu unmöglich. Auch nach intimstem persönlichen Umgange mit Ludwig, nach vollständiger Kenntniß seiner Art und Natur, wie der Methode seines Schaffens und Forschens, mußte die Charakteristik Ludwig's ohne urkundliche, bisher noch nicht veröffentlichte Nachweise dem

Scheine subjektiver Darstellung ausgesetzt sein, und der war doch vor Allem zu vermeiden bei einer Natur, die objektive Darstellung immer eifriger erstrebte, subjektive Darstellung immer strenger verwarf. Die Nothwendigkeit der Herausgabe der Studien wurde mir immer klarer, immer unabweisbarer. Beim Abschlusse meiner Arbeit über die Pläne und Fragmente, die zur Darstellung der letzten Periode, zur vollständigen Lebendigmachung seiner Dichtergestalt mir nicht minder nothwendig schien, wurde mir die Methode auch für die Herausgabe der Studien unzweifelhaft klar. Immer neue Durchsicht derselben bestätigte mir die Ueberzeugung, daß sie ganz in derselben Weise ausgewählt und besprochen werden mußten, wie seine Pläne und Fragmente, als urkundliche Nachweise seiner dramatischen Bestrebungen. Hier konnte es sich, das sah ich immer klarer ein, nicht um eine möglichst kleine Auswahl, nur um eine kurze Besprechung und Charakteristik derselben im biographischen Interesse handeln. Die Wichtigkeit des sachlich bedeutenden Inhalts drängte dies ureigenthümliche Werk immer mehr in den Vordergrund meiner Arbeit über den Nachlaß des Dichters. Möglichst vollständige, authentische Veröffentlichung schien mir unbedingt nothwendig bei einem Werke, das über alle seine Bestrebungen, auch über die seiner Jugendzeit, das über die Art und Natur seines Talents volles Licht giebt, das seine Gestalt rund und voll spiegelt und enthüllt. Das Ziel, das er erstrebte, ist doch hier noch bestimmter, anschaulicher gezeigt, als in seinen Plänen und Fragmenten. Man sieht es klar, er kommt ihm immer näher. Nicht ohne ernste Bedenken ging ich an's Werk, an den Versuch

einer ſorgfältigen Auswahl ſeiner Studien. Die Erinnerung unſerer Geſpräche machte mir die Geſtalt des Werkes, die oft verworrenen Niederſchriften deſſelben immer klarer. Lag doch Alles, was wir im Laufe der Jahre durchſprachen, oft faſt wie in ſtenographirter Geſtalt vor mir. Die Buchſtaben lebten auf, die Geſpräche übten den alten Zauber, die alte Zeit war wieder da. Wie er war und ſprach, ſo ſtand er wieder vor mir, der inniggeliebte Meiſter, mit allem Zauber ſeiner Phantaſie, ſeines durchdringenden Scharfſinnes, mit dem klaſſiſchen Humor, mit dem tiefen, innigen Ernſt, in lebendigſter originaler Geſtalt. Der Charakter ſeiner wol Jedem unvergeßlichen tiefgehaltvollen Geſpräche — hier iſt er treu und lebenswahr geſpiegelt. Den Spiegel, den Staub verdeckte und verhüllte, zu reinigen, zu klären, dies war die Aufgabe.

Noch in der letzten Zeit, an ſeinem Geburtstage, wollte mir Ludwig die Studien zur Durchſicht mitgeben. Die Herausgabe ſchien ihn innerlichſt zu beſchäftigen. Ich war zu jeder Mithilfe freudigſt bereit. Aber er meinte, es werde ſich wohl Niemand darin zurecht finden, da es ihm ſelbſt bei dem immer maſſenhafter angehäuften Materiale nicht mehr recht gelinge. — Und in der That zeigten zunächſt ſchon die oft kaum zu entziffernden, keineswegs druckfertigen, oft ſeltſam in- und durcheinanderlaufenden Niederſchriften für die Herausgabe große Schwierigkeiten. Ich verſuchte verſchiedene Wege der Anordnung und Gruppirung, aber ich fand immer wieder, daß von einer freien Umarbeitung durchaus abgeſehen werden mußte. Denn eben die lebendige, originale, nur ſcheinbar fragmentariſche, in allem Weſentlichen feſt

in ſich abgeſchloſſene Kunſtanſchauungsweiſe, die ſeine Geſpräche ſo werthvoll und eigenthümlich machte, würde ſicher dadurch beeinträchtigt und getrübt werden. Alſo eine Auswahl des Beſten und Bedeutendſten, denn darin waren zuletzt doch Alle einig. Aber wie? Was nennt man das Beſte? das Bedeutendſte? Jeder faſt denkt anders darüber. Mir ſchien das Beſte und Bedeutendſte Das zu ſein, was die Shakespeare'ſche Dramaturgie klar und anſchaulich enthüllt, — was Ludwig's eigenthümliche Anſchauungsweiſe, ſeinen künſtleriſchen Entwickelungsprozeß prägnant ſpiegelt und nachweiſt. Dies beſtimmte meine Entſcheidung in allen problematiſchen Fällen bei der Auswahl und Veröffentlichung ſeiner Pläne und Studien.

Die Nothwendigkeit vieler Ausſcheidungen zeigte mir während der Arbeit immer mehr die ſchwere Verantwortlichkeit der Herausgabe dieſer Studien. Ich dachte an das Schickſal des Pascal'ſchen Nachlaſſes, an die verſtümmelten Ausgaben ſeiner Ideen und Fragmente, die erſt in neuerer Zeit durch Faugères verdienſtvolle Wiederherſtellung des Originaltextes beſeitigt wurden. Ich war mir der ſchweren Verantwortlichkeit der Herausgabe klar bewußt, aber ich konnte, ich durfte ſie nicht aufgeben. So ſchwierig, ſo bedenklich, ſo verantwortlich die Arbeit auch war, ich mußte hindurch. Ich übernahm die volle Verantwortlichkeit der Herausgabe. — Da ich ſie zu reichſter innerlicher Förderung ſelbſt miterlebte, dieſe treu wiedergeſpiegelten Prozeſſe ſeiner künſtleriſchen Selbſterziehung, ſo hoffe ich, es iſt mir gelungen, nach Ausſcheidung alles Unweſentlichen, oder zu Unfertigen, alles Weſentliche ſtreng wortgetreu zu veröffentlichen. Ich

fürchte in Ludwig's Sinne weit eher zu wenig, als zu viel beseitigt zu haben. Aber wenn auch Vieles nicht rund und künstlerisch abgeschlossen ist, so durfte es doch, wenn es im Zusammenhange des Ganzen wichtig und wesentlich war, als authentischer Thatbestand der Resultate seiner Forschung im Interesse der Wahrheit, der Prüfung und Befestigung wichtiger dramaturgischer Grundfragen nicht ausgeschieden werden.

Die persönliche naive Selbstcharakteristik ist der ureigenthümliche, unvergängliche Zauber, der uns an Lessing's Untersuchungen immer wieder fesselt, auch da, wo uns der Inhalt, wie etwa in den antiquarischen Briefen, als veraltet, jetzt doch nur wenig interessirt. Ganz so fesselt uns in diesen merkwürdigen Selbstgesprächen Ludwig's die eigenthümliche Art seines Forschens, die innerste Natur eines durchaus originalen Charakters. In keinem seiner Werke ist sie so lebendig, so anschaulich gespiegelt, wie in diesem treuesten Abbilde seiner Gespräche, die mächtig und ureigen aus dem Innersten emporquellend, freilich oft mehr Monologe als Dialoge waren. Man beobachtet ihn hier unmittelbar in seinem Selbstgespräche, auf dem Wege seines Suchens und Forschens, ganz wie bei Lessing, der ja auch systematisch abgeschlossene Darstellung nicht liebte, weil sie seiner Natur widerstrebte. — Der sachlich wichtige Inhalt war vom persönlichen hier durchaus nicht zu trennen. Ich verwarf daher ganz und vollständig eine zunächst von mir versuchte Zusammenstellung des Details nach dem Inhalte, eine übersichtliche Gruppirung desselben nach den Haupt- und Nebenthemas, so wünschenswerth es auch wäre, daß das Zusammengehörende, daß die wichtigsten Themas der Untersuchun-

gen, z. B. über das Verhältniß Shakespeare's zur deutschen Tragödienbehandlung, insbesondere Schiller's, übersichtlicher, besser im Zusammenhange dargestellt wären, während sie an verschiedenen Orten, oft nur andeutungsweise, oft mit wörtlichen Wiederholungen besprochen wurden. Auch Lessing's Dramaturgie ist nicht in wissenschaftlich-strenger Form angeordnet und abgeschlossen. Auch hier wird manches Wichtige, Wesentliche immer wieder eingeschärft und wiederholt, Vieles, oft das Wichtigste auch hier oft nur angedeutet, es wird dem Leser getrost überlassen, sich den Inhalt selbst zu schematisiren, zu rubriziren, ihn zu gruppiren, wie er eben dazu Lust und Bedürfniß hat. Auch Lessing's Verfahren war es, die Resultate nicht dogmatisch fertig vorzuzeigen, sondern sie uns miterleben, sie uns gleichsam selbst finden zu lassen, die Selbstthätigkeit des Lesers zu wecken, ihn von den verschiedensten, oft scheinbar entlegensten Wegen aus immer wieder auf dieselben Punkte zu führen, auf die es vor Allem ankommt. In sehr ähnlicher Weise suchte auch Ludwig dem Gegenstande seines Forschens immer näher zu kommen, ihn von den verschiedenartigsten, oft scheinbar ganz heterogenen Wegen aus zu beleuchten. Diese Form, die durch die tagebuchähnlichen Niederschriften, beim steten Durchdenken der Sache mit der Feder in der Hand, sich auch bei ihm gleichsam von selbst bildete, aber allerdings von ihm nicht zu künstlerisch vollendeter Gestalt geführt wurde, ist diesen Studien so eigenthümlich fest eingeprägt, daß er wol ebendeßhalb manche von ihm angedeutete und entworfene, ganz anders geartete Versuche, das Ganze zusammenzufassen und umzuschmelzen, immer wieder aufgab und verwarf, daß er

wohl selbst schließlich diese Form bei der Herausgabe festgehalten, sie auch nur durch resolute Ausscheidungen durchgebildet und zu künstlerischer Vollendung geführt haben würde. Mir war Letzteres nicht möglich, denn ich mußte von jedem Eingriff in den Originaltext, von jeder, oft freilich nothwendigen, correcteren Fassung des Ausdruckes, von jeder freien Umbildung desselben durchaus absehen, so oft es mich auch im Interesse des Inhaltes wie der Form dazu lockte und drängte, so ungern ich oft davon absah. Nur durch Ausscheidungen des Unwesentlichen oder Zufälligen durfte ich den inneren idealen Zusammenhang klar hervortreten lassen, durfte ich die Form reinigen, klären, und ihren dramatisch bewegten Rhythmus festhaltend, sie der künstlerischen Gestalt nähern, die ihm instinktiv vorschwebte, die ihm durch immer neue Betrachtung der Themas seiner Forschungen gleichsam ganz von selbst entstand.

In vielen dieser Niederschriften ist die markige Prägnanz, der durchdringende Scharfsinn, der frappant kühne, naiv bildliche Ausdruck lebendigst gespiegelt, die in seinen glücklichsten, klarsten Gesprächsstunden wie mit Zaubermagie an ihn fesselten. Manches Schwerfällige, Verworrene, sich Wiederholende erinnert allerdings auch an die getrübte Ausdrucksweise düsterer Stunden, wo er sich im Kampfe mit der Krankheit müde gedacht hatte. Vieles davon mußte weg, Manches jedoch durfte nicht ganz ausgeschieden werden, so unzweifelhaft es auch Ludwig selbst beseitigt haben würde, wenn ihm eine künstlerisch freie Umgießung des Materials vergönnt gewesen wäre. Manches hie und da Schroffe, ja Einseitige, wie es eben die Gesprächsweise bedingte, durfte doch nicht getilgt werden,

eben um die Unbefangenheit, das behagliche Sichausleben derſelben nicht zu verletzen. Hätte Ludwig das Werk ſelbſt druckfertig geſtellt, ſo würden wir vielleicht ein ganz anderes Werk, noch richtiger im Inhalt, noch beſtimmter in der Form haben, aber wie es eben vorlag, mußte man ſich an die Form halten, die gegeben, und doch aus der Sache ſelbſt gleichſam herausgewachſen war. So wurde es mir denn während der langen mühevollen Arbeit, die mir die eigenhändige Abſchrift des oft ſchwer zu entziffernden, oft überaus ſchwierig auszuwählenden Originaltextes zur Pflicht machte, ganz klar und unzweifelhaft, daß das Werk nicht anders geordnet werden durfte, als wie es vorlag, in der tagebuchähnlichen Geſtalt, in ſtreng feſtgehaltener chronologiſcher Reihenfolge, wegen des pſychologiſchen Intereſſes der Ideenaſſoziation, wegen des dramatiſch bewegten Rhythmus, in dem die Haupt- und Nebenthemas der Unterſuchung faſt in der Weiſe muſikaliſch-thematiſcher Verwebung vor- und zurücktreten und ineinander greifen. Dieſe Ludwig eigenthümliche Darſtellungsweiſe ſtreng feſtzuhalten, ſie durch Ausſcheidungen klar und anſchaulich zu machen, ſie möglichſt herauszumeißeln aus dem oft überwuchernden Detail, das ſchien mir die Hauptaufgabe der Redaktion derſelben zu ſein. — Das durchaus Eigenthümliche ſeiner Unterſuchungs- und Darſtellungsweiſe iſt nun eben dies: Er verfährt analytiſch, nicht ſynthetiſch, inductiv, von den Thatſachen aus die Geſetze findend, nicht deductiv. Auf dem Wege ſteter Beobachtung und Betrachtung der Kunſtwerke und ihres Details enthüllen ſich ihm immer klarer und lebendiger die Hauptthemas der Dramaturgie, ſie feſſeln ihn immer mehr, er ſpürt ihnen immer eifriger

nach, er läßt sie nicht los, bis er ihnen in's Herz sieht. Eine Menge Detail strömt herbei, und überfluthet den Gang der Untersuchung, wichtige Nebenthemas treten vor, das Hauptthema scheinbar zurückdrängend. Die begonnene Untersuchung wird nach fragmentarischen Bemerkungen oft scheinbar aufgegeben. Aber bald zeigt es sich, daß durch die Untersuchung und Verfolgung des Nebenthemas, die Tiefe und Fülle des Hauptthemas überraschend beleuchtet wird, daß es schärfer, drängender, anschaulicher wieder vortritt. Ganz ähnlich wie bei Lessing, nur daß bei Ludwig das Anschauungsdetail noch reicher, ungestümer, üppiger sich vordrängt, und daß ihm Lessing's praktisches Anordnungstalent allerdings fehlte. Weil zu viel Detail andrängte, die Untersuchung gleichsam überschwemmend, ihre festgefugten Dämme durchbrechend, so war, ganz wie in den Plänen und Fragmenten, die Gruppirung und Anordnung des Gefundenen, die künstlerische Vollendung immer schwieriger zu erreichen. Aber seine Darstellungsweise ist doch genau betrachtet keine aphoristische, fragmentarische. Wie bei Pascal immer eine tiefe, eigenthümliche, fest in sich abgeschlossene Anschauung, ein festbestimmtes Hauptthema in der scheinbar fragmentarischen Darstellung durchschimmert, wie ihm die Gestalt, die er seinem Werke geben wollte, immer lebendiger vorschwebte, ohne daß es ihm doch vergönnt war, sie zu künstlerischer Vollendung zu führen, ganz ebenso bei Ludwig. Pascal's „Ideen" sind er selbst, sind sein Leben. Ganz so auch hier, überall das aufrichtigste Suchen nach Wahrheit, tiefsinnige Ergründung der menschlichen Natur, strenge Unerbittlichkeit gegen alle Lüge und Selbsttäuschung, der sittliche Vollendungsdrang eines

reinen, tiefen Gemüthes. — Diese Fragmente sind fest, organisch mit einander verbunden, Zeugnisse einer tiefernsten, durchaus positiven, echten Künstlernatur, ganz frei von der modernen Sucht, durch geistreich-pikante Einfälle Aufsehen erregen zu wollen. —

Wäre Ludwig's sachlich-naive Darstellungsweise künstlerisch an's Ziel geführt, so würde sie in ihrer dramatischen Lebendigkeit, in ihrer natürlich-ungezwungenen, doch tief-eindringenden Behaglichkeit unzweifelhaft jeder wissenschaftlich-systematischen ebenbürtig, ja für künstlerische Untersuchungen wol die geeignetste sein. Aber auch in der vorliegenden Gestalt wird man den inneren Zusammenhang der fest in sich abgeschlossenen, streng-konsequent festgehaltenen Phantasieanschauung eines durchaus originalen Dichters und Denkers, eine klare Charakteristik der Zwecke und Mittel tragischer Kunstbehandlung scharf ausgeprägt und lebendigst dargestellt finden.

Wie bei der Charakteristik und Auswahl seiner dramatischen Pläne und Fragmente, war es auch hier nothwendig, oft zu minutiöses Detail zu entfernen, das den idealen Zusammenhang, die Form des Ganzen verdeckte und beeinträchtigte. Was Ludwig später prägnanter, klarer, anschaulicher niederschrieb, viele Wiederholungen, wo sie nicht eine neue, farbenreiche Beleuchtung desselben Themas zeigten, manches Unklare, Unfertige wurde ausgeschieden. Einige Widersprüche, die von Ludwig selbst später berichtigt wurden, ließ ich absichtlich stehen, weil der Fortschritt seiner künstlerischen Ueberzeugungen, die immer lebendigere Enthüllung der Hauptsachen tragischer Kunstbehandlung eben dadurch recht anschaulich vom Leser

ſelbſt miterlebt wird. Der Styl des Werkes iſt oft ungleich, oft ſprengt die emporquellende Ideenfülle des Inhaltes mit mächtiger Naturgewalt die Schranken der Form, aber im Großen und Ganzen iſt doch die markige Energie bildlich-anſchaulichen, ſtylvollen, klaſſiſch-ſchlichten Ausdruckes vorherrſchend. Ich glaube darüber gewiß zu ſein, nichts ausgeſchieden zu haben, was Ludwig als untergeordnet, unweſentlich, als zu individuell nicht ſelbſt ausgeſchieden haben würde. Alles für die künſtleriſche Praxis Weſentliche habe ich als Epitomator ſeiner Studien hier mitgetheilt. Manches geiſtvolle Detail wurde nur nach immer neuer Erwägung, oft ſehr ungern weggelaſſen. Es könnte bei einer neuen Auflage noch nachträglich mitgetheilt werden. Was insbeſondere das Verhältniß der Shakespeare'ſchen tragiſchen Kompoſition zu der Schiller's betrifft, ſo wurde nichts Weſentliches weggelaſſen, obgleich auch hier Ludwig ſicher Manches noch präciſer gefaßt und vielſeitiger beleuchtet hätte. Nirgends, auch nicht in ſeinen Briefen, iſt Ludwig's Anſchauungs- und Denkart anſchaulicher und prägnanter geſpiegelt. Seine Briefe aus dieſer Periode ſind meiſt nur Nachklänge einzelner Stellen ſeiner Studien, die ihn eben damals gleichzeitig beſchäftigten, Mittheilungen, Andeutungen einzelner Reſultate derſelben, die doch nur erſt durch den Abdruck der Studien ihr volles Recht, ihr volles Verſtändniß erhalten können. Was er über Politik, Religion, über Erziehung in ſeinen Geſprächen gelegentlich äußerte, das bezog ſich faſt immer direkt auf die dramatiſche Kunſt, auf den Hauptgegenſtand ſeines Forſchens und Strebens, auf die herrſchende Leidenſchaft ſeines Lebens.

Im Bezug auf die Anordnung des Ganzen, auf die Zusammenstellung des Wesentlichen, die Textausscheidungen, sehe ich getrost der Prüfung Sachkundiger entgegen. Im allgemeinen, wie auch im eigenen Interesse, um die genaueste Prüfung derselben zu ermöglichen, bedingte und erbat ich die Uebergabe der Originalmanuscripte der Shakespeare-Studien an eine öffentliche Bibliothek. Hoffentlich wird bald durch die Aufbewahrung derselben in der Dresdener königlichen Bibliothek jedem sich dafür Interessirenden die Gelegenheit zu gründlicher Kontrolle meiner Arbeit gegeben. Man wird dann erst ein volles lebendiges Bild von den großen, oft unüberwindlichen Schwierigkeiten der Herausgabe des Nachlasses erhalten, die ich anzudeuten hier nicht ganz vermeiden konnte. —

Herzlichen Dank sage ich hiermit den treuen Freunden Ludwig's, Herrn Museumsdirektor Dr. Max Jordan und Herrn Dr. Hermann Lücke in Leipzig, für sachkundigen Rath, fördernde Beihilfe in problematischen Redaktionsfragen, und für sorgfältige Ueberwachung des Abdruckes. —

Die in den Studien befindlichen Selbstbekenntnisse Ludwig's über seine Werke, über seinen künstlerischen Bildungsprozeß, wenn sie nicht schon an besonders dazu geeigneten Stellen der biographischen Charakteristik, im ersten Theile dieses Werkes mitgetheilt wurden, sind hier wortgetreu abgedruckt. Von dieser werthvollen Selbstcharakteristik Ludwig's durfte nichts Wesentliches wegfallen. Sein Suchen, Irren, Schwanken, sein siegreiches Vordringen nach klar erkanntem Ziele ist in diesen merkwürdigen Monologen mit einem an Lessing erinnernden strengem Wahrheitssinne, mit schlichter Bescheidenheit, treuherzig-naiv abgespiegelt, sehr im Gegensatze

zu Rousseau's sentimentalen, sich eitel bespiegelnden Bekenntnissen. Man sieht in diesen gegen sich selbst unerbittlich-strengen Selbstkritiken, wie Ludwig sich selbst wie einen Fremden objektiv zu betrachten verstand, man sieht ihr in's Herz dieser tiefen, urdeutschen Natur.

Vollständig ausgeschieden wurden die vielen oft sehr umfangreichen Niederschriften, Notizen und Correcturen seiner dramatischen Pläne, von denen ich, soweit dies zur Charakteristik des Dramatikers nothwendig war, in der Besprechung der Pläne und Fragmente auszugsweise Einiges mittheilte. Ebenso sämmtliche Planschemas und Handlungsanalysen der in den Studien von Ludwig besprochenen Dramen, insbesondere Shakespeare's, die oft mit mikroskopischer Genauigkeit, mit Zählung der Verse, mit Berechnung der Zeitdauer der Scenen, immer wieder neu entworfen, umgebildet, aufgezeichnet wurden, um über den Bau, die Komposition der einzelnen Scenen klaren Ueberblick zu erhalten. Dieser Studien-Apparat war doch eben nur zum Handgebrauche Ludwig's, zu übersichtlicher Beschauung des zu besprechenden Gegenstandes bestimmt. Die genaue Kenntniß des Scenenganges des Inhaltes der Dramen Shakespeare's kann und muß bei den Lesern dieser Studien vorausgesetzt werden. Jeder wird sich das Schema des Handlungsganges doch nach seiner eigenen Anschauungsweise feststellen und vergegenwärtigen. Diese freilich bei den meisten dramatischen Besprechungen bekannter Dramen noch immer beliebte Art, den Gang der Handlung, womöglich den ganzen Inhalt des Dramas von Scene zu Scene, in schematischer Uebersicht, oder in detaillirt breiter Erzählung wiederzugeben, würde, meiner Ansicht nach, den

Unterſuchungen Ludwig's nicht wohl anſtehen, er würde ſie ſicher nicht veröffentlichen. — Die Urtheile und Bemerkungen über die Dramen ſind in allem Weſentlichen wortgetreu abgedruckt. Die in den Studien aufgenommenen, oft ſehr umfangreichen Auszüge aus dramatiſchen und kunſtphiloſophiſchen Werken wurden ausgeſchieden, und nur wo charakteriſtiſche Bemerkungen Ludwig's beigefügt waren, auszugsweiſe mitgetheilt. Alles, was in die „Romanſtudien", in die Unterſuchungen über die Behandlungsweiſe des Romans gehört, wurde gleichfalls hier ausgeſchieden. Die Chronologie der Studien iſt zwar von Ludwig nicht genau angegeben, aber durch die Erinnerung unſerer Geſpräche, durch die Beſprechung von mir miterlebter Theateraufführungen war ſie ohne große Schwierigkeit feſtzuſtellen. Die oft ſchwer zu entziffernde Handſchrift der Studien, die immer neue Reviſion der Abſchrift nothwendig machte, vor Allem aber die lange Ungewißheit wegen der Herausgabe des Nachlaſſes, verzögerte die Herausgabe derſelben ſehr gegen meine Abſicht. So hoffe ich denn, daß es mir gelungen iſt, durch Ausſcheidungen Ludwig's Methode klar und anſchaulich gemacht, den inneren, idealen Zuſammenhang derſelben klar aufgezeigt, das perſönlich und ſachlich Bedeutendſte derſelben der Nachwelt treulich aufbewahrt und erhalten zu haben. Was Ludwig war, was er als Künſtler erſtrebte, wie er beobachtete, wie er im Geſpräche die Dinge und ſich ſelbſt darſtellte, das ſieht man hier im lebendigſtanſchaulichen Abbilde. Die Erkenntniß der dramatiſchen Kunſtbehandlung Shakespeare's war in der letzten kühnaufſtrebenden Lebensperiode der ausſchließließliche Gegenſtand ſeiner Unterſuchungen, und zwar im ſtrengen

Wortſinne bei Tag und Nacht, in immer ernſterer Vertiefung. Was Horaz vom Studium der griechiſchen Dichter ſagte: „vos exemplaria“ etc., das gilt wörtlich vom Shakespeare-Studium Ludwig's. — Bevor ich nun zur Inhaltsbeſprechung, zur Charakteriſtik der einzelnen Bände der Studien übergehe, iſt hier der Ort, das eigenthümliche Verhältniß ſeines dichteriſchen und kritiſchen Talents zu betrachten, das beſonders in der letzten Lebensperiode in einem pſychologiſch aufſchlußreichen Durchbildungs- und Scheideprozeſſe eine ſehr charakteriſtiſche Geſtalt zeigt. Die Erkenntniß der Art und Natur dieſes mehr oder weniger bei allen bedeutenderen deutſchen Dichtern zu beobachtenden Verhältniſſes wird durch Ludwig's Bildungsprozeß lehrreich erhellt und bereichert. Daß die energiſchen Durchbildungsprozeſſe beider Talentrichtungen wegen zu frühem Abſcheiden des Dichters nicht zu feſten Abſchlüſſen kamen, das giebt der Beurtheilung derſelben große Schwierigkeit, zumal da die eigenen Ausſprüche des Dichters darüber oft ſchwanken und von einander abweichen. Doch die Thatſachen dieſer Prozeſſe, wie ſie in Ludwig's Dichterwerken, und in ſeinen kritiſchen Niederſchriften vorliegen, geben der Beurtheilung feſten Halt, reichen Stoff und authentiſche Beglaubigung. Dieſe Erörterung ſcheint mir nicht blos für die Charakteriſtik Ludwig's, ſondern auch aus anderen Gründen hier nothwendig und von allgemeinerem Intereſſe zu ſein.

Ueber Ludwig's kritiſches Talent war in ſeiner Lebenszeit kein öffentliches Urtheil möglich, weil er von den immer eifriger fortgeſetzten Studien durchaus nichts veröffentlichte. Nur Denen, die im perſönlichen Umgange mit ihm ſtanden, war ſein kritiſcher Scharfſinn, ſeine

originale Anſchauungsweiſe auch auf dramaturgiſchem Gebiete bekannt. Erſt jetzt, nach Veröffentlichung der Studien, wird ein öffentliches Urtheil darüber möglich. Hier muß nun vor Allem die Frage erörtert und beantwortet werden, wie und woher es denn kam, daß er von der Veröffentlichung der Studien ſo beharrlich abſah. Waren ſie auch zunächſt blos zu eigenem Handgebrauche, als Selbſtgeſpräche ganz ohne den Gedanken an ein zulauſchendes Publikum entſtanden, ſo trat doch der Gedanke, ſie zu veröffentlichen, wie die Niederſchriften Ludwig's zeigen werden, immer drängender und klarer in den Vordergrund. Doch der Grundcharakter einſamer Betrachtung, die tagebuchähnliche Geſtalt blieb trotzdem bis zuletzt vorherrſchend. Sie ſollten veröffentlicht werden, doch nicht theilweiſe, nur als Ganzes, als ein künſtleriſch feſt in ſich abgeſchloſſenes Werk. Da ſie in innigſter Beziehung zu ſeinen Plänen und Fragmenten ſtanden, da dieſe nach den gewonnenen neuen Studienreſultaten immer wieder kritiſirt, corrigirt, umgebildet oder verworfen wurden, ſo mußte ebendeßhalb der künſtleriſche Abſchluß der Studien immer wieder verzögert werden. Das kritiſche Talent förderte, was ich in der Beſprechung ſeiner dramatiſchen Pläne, insbeſondere des Wallenſteinplanes nachgewieſen zu haben glaube, ſehr weſentlich; aber es ſtörte auch oft die Prozeſſe des dichteriſch-ſchaffenden Talents. Es kam zu keinem normalen Verhältniſſe, ſo ernſtlich dies auch erſtrebt wurde. — Es liegt eben hier, wie in den Plänen und Fragmenten, in der kritiſchen wie in der dichteriſchen Thätigkeit Ludwig's ein überraſchend anſchauliches Beiſpiel des merkwürdigen, meiſt tief verborgenen Prozeſſes der unbe-

wußten und bewußten Elemente der Dichternatur vor, das, falls ich nicht irre, diesen fruchtreichen Nachlaß zu einem aufschlußreichen und sehr wichtigen Beitrage zur Anthropologie macht. —

Man wird aus diesen Studien ersehen, was im persönlichen Verkehr mit Ludwig sich wol Jedem aufdrängte, daß sein kritisches Talent mindestens ebenso bedeutend war, wie sein dichterisches, in ähnlicher Weise, wie bei Lessing, dem er auch darin sehr verwandt war. Aber eben hier zeigt sich bei aller Verwandtschaft, Ludwig's urwüchsige, eigenthümliche Natur, zunächst freilich in fast befremdender Verschiedenheit. Kein Wort von den immer bedeutender vordringenden, in vielen wichtigen Punkten bereits fest abgeschlossenen Untersuchungen wurde von ihm veröffentlicht. Weshalb nicht? — Hier ist die Charakteristik Ludwig's am schwierigsten, aber auch am aufschlußreichsten Punkte angelangt. Hier kann Ludwig's Art und Natur nicht durch Darstellung äußerer Verhältnisse, sie kann nur durch Darstellung ihrer inneren Entwickelungsprozesse, als eine ureigenthümliche, mit Keinem zu vergleichende klar und anschaulich erkannt werden. Was diese großartige Natur ganz an's Ziel zu kommen hinderte, das muß hier klar aufgezeigt, der Schatten des Lichtes muß hier hell beleuchtet werden.

Seit der Veröffentlichung der „Makkabäer" im Jahre 1854 erschien kein dramatisches, trotz immer reicher gestalteter Pläne und Fragmente, trotz täglich fortgeführter Forschungen erschien kein kritisches Werk, kein kritischer Aufsatz. Nicht aus Mangel an Fleiß, an Klarheit und Sicherheit. Vieles war ja bereits abgeschlossen. Muth und Fruchtbarkeit fehlten nicht. Er schwieg beharrlich

aus zu großer Gewissenhaftigkeit. Das Fertige genügte ihm nicht. — Mit unerbittlich-strengem Wahrheitssinne kämpfte er gegen alle seine individuellen Mängel. Er ging in dieser gewissenhaften Disciplinirung seines Talents wol oft zu weit. Auch in der des Charakters fast bis zu ascetischer Strenge. Was die Meisten zu leicht nehmen, nahm er oft etwas zu streng. Die Irrungen und Selbsttäuschungen seines autodidaktischen Bildungsganges wurden ihm immer klarer, vielleicht zu klar, zu deutlich, zu sehr Gegenstand der Betrachtung. So fern diese von jeder eitlen Selbstbespiegelung war, so beeinträchtigte sie doch oft die naive, instinktive Entfaltung seines poetischen Talentes. Das zeigt unleugbar die oft fast grüblerische psychologische Vertiefung in immer neu analysirtes Detail seiner Pläne und Studien. Man befreit sich doch nur selten ganz von Irrthümern, ohne in neue, meist in die entgegengesetzten zu kommen. Gewisse Fehler des Talents sind auch durch die gründlichste Gewissenhaftigkeit nicht zu beseitigen, es sind vielleicht nothwendige Fehler, die mit den eigenthümlichen Vorzügen, mit der innersten Natur desselben stehen und fallen. Der strenge, unerbittliche Wahrheitssinn des Forschers störte und hemmte oft die geniale Phantasieintuition, die naive Behaglichkeit des Dichters, beide Talente vermengten sich oft, wo sie sich hätten trennen sollen. Sie förderten und hemmten zugleich, sie wechselten die Gestalt und die Gestalten. Sein kritisches Talent war durchaus positiver Art, es sollte als untergeordnetes Element der Durchbildung des dichterisch schaffenden Talents dienen. Auch die bedeutendsten, energisch errungenen Resultate seiner kritischen Forschungen

waren ihm nur Material zu künſtleriſcher Geſtaltung. Auf dieſe war er bis zuletzt vorzugsweiſe gerichtet. Daß er dem Drange nach künſtleriſcher Vollendung treu blieb bis zum letzten Augenblicke ſeines Lebens, dies war eben die Größe, die Ureigenthümlichkeit dieſer tiefinnerlichen, tiefeinſamen Charaktergeſtalt. Der künſtleriſche Geſtaltungstrieb war zu allen Zeiten das vorherrſchende Element ſeiner Natur.

Das Haupthinderniß war unzweifelhaft die dämoniſch-eingreifende Krankheit, deren Hemmungen in den Niederſchriften der Pläne und Studien unverkennbar ſind. Sie vor Allem hinderte die Behaglichkeit künſtleriſcher Ausführung, ſie überfiel ihn oft im feurigſten Aufſchwunge des Schaffens. Ohne ſeine Krankheit würde er die kritiſchen Forſchungen ſchwerlich ſo lange Zeit fortgeſetzt, ſie jedenfalls früher druckfertig abgeſchloſſen haben. Die Krankheit gab ſeiner durchaus normalen, kerngeſunden Natur oft den Schein, das Gepräge abnormer Eigenthümlichkeit. Auch die Studien haben oft etwas von einer Krankheitsgeſchichte, aber von der eines der bedeutendſten und tüchtigſten Menſchen, der dabei geiſtig geſünder war, als viele ſcheinbar Geſunde ſeiner Zeitgenoſſen. Mannhafte Selbſtändigkeit, ſtandhaft beharrliches Emporſtreben nach klar erkanntem Ziele wurde durch die Krankheit nicht verkümmert und eingeengt, nur verſtärkt und geläutert. Aber ſie war ganz unzweifelhaft die Haupturſache des immer neuen Schwankens zwiſchen dichteriſcher und kritiſcher Thätigkeit. Sie ſteigerte die angeborene Gewiſſenhaftigkeit oft zu ſehr, ſie nährte die Luſt zur Einſamkeit, die doch, faſt ohne alle Abwechſelung, nicht ſo ausſchließlich das Lebenselement des Künſtlers

ſein darf, wie dies bei Ludwig der Fall war. Dies war ein Mangel ſeines Entwickelungsganges, der hier nicht verſchwiegen werden darf. Die ſteigende Krankheit ließ dieſe Abwechſelung immer weniger zu, ſie ſchwächte daher die ausführende Kraft des Dichters wie des Forſchers. Sie lähmte vor Allem die Elaſticität, die der Dichter braucht, um nach wichtigen Studienabſchlüſſen wieder mit geſtärkter unzerſplitterter Kraft zur Produktion überzugehen. Sie war, das ward mir im perſönlichen Verkehr und nach gründlichem Studium des Nachlaſſes vollſtändig klar, unzweifelhaft der Hauptgrund, warum das Verhältniß des kritiſchen und dichteriſchen Talents bis zuletzt, trotz gewiſſenhaftem Streben danach, nicht zur normalen thatkräftigen Vollendung kommen konnte, für die Ludwig's Natur den vollſten, eminenteſten Beruf hatte. Dies hier auszuſprechen iſt mir heiligſte Pflicht, weil ich es ſelbſt mit erlebte, weil es mich oft tief bewegte und bekümmerte. Auch die treffendſte, genialſte aller mir bekannten Beurtheilungen Ludwig's, von H. von Treitſchke, iſt doch ebendeſshalb nicht ganz zutreffend, weil ſie den vollen Thatbeſtand ſeiner Entwickelungsprozeſſe und der Krankheitshemmungen derſelben nicht kannte. Die Krankheit vertiefte, iſolirte ihn immer mehr, ſie ſteigerte den angeborenen Wahrheitsdrang, die Gewiſſenhaftigkeit, ſie drängte das kritiſche Element immer mehr vor, ſie bedingte es, daß das Verhältniß des kritiſchen und dichteriſchen Talents ſehr gegen ſeinen Willen ſich nicht normaler, harmoniſcher geſtalten konnte.

Stete Einſamkeit, mit wenig Weltverkehr, iſolirtes Stillleben kann man die Muſe des Philoſophen nennen. Ihn führt die größte Iſolirtheit ſeiner Zeit gegenüber

erſt recht zur vollen Originalität, zu reinſter, innerer Vollendung. Im Leben Kant's, Spinoza's ſieht man Leben und Denkart durchaus harmoniſch ausgeprägt, die innerſte Natur des geborenen Philoſophen enthüllend. Der Drang nach Wahrheit iſolirt. Jeder tiefe Selbſtdenker iſt einſam. Der Weltſtrudel zerſtreut, verwirrt ihn. Er ſucht Gleichgeſinnte, meiſt ohne ſie zu finden. Aber der Dichter, beſonders der dramatiſche, ſucht und beobachtet gern Andersgeſinnte, er darf nicht immer einſam ſein, oder er iſt es zum Nachtheil ſeiner Talententwickelung. Er braucht ein vielſeitig bewegtes, reich kontraſtirtes, geſellig anregendes Leben. Ihm iſt darin am wohlſten, ſein Werk wächſt daraus empor. Auch er braucht viel Einſamkeit, doch nur als Kontraſt, nur während der Arbeit, dann muß es wieder friſch hineingehen in ein von Geſtalten bewegtes, geſellig anregendes Leben. Zwiſchen Welt und Einſamkeit nahet ihm die Muſe. — Wenn Krankheit, ungünſtige Zeit- oder Ortsverhältniſſe dieſen Lebenswechſel hindern und beſchränken, ſo wird man dies ſeinem Werke nur zu ſehr anſehen, wenn es auch noch ſo gut, wenn es auch künſtleriſch vollendet iſt. Wer die dämoniſchen Foltern chroniſcher Unterleibskrankheit ſelbſt erlebt hat, dem wird es klar und unzweifelhaft ſein, daß Ludwig dem für ſeine dichteriſche Talentvollendung ſo nothwendigen geſellig bewegten Leben immer mehr entſagen, daß er ebendeßhalb mehr und mehr auf das Gebiet des einſamen Denkers getrieben werden mußte. Dieſe immer zunehmende Iſolirtheit, der Mangel faſt aller Abwechſelung in ſeinem Leben, die ſtete Concentrirtheit auf ſeine Arbeit engte ganz unzweifelhaft ſein dramatiſches Talent ein, hemmte

die Ausführung seiner dramatischen Pläne immer mehr. Auch der dem Dramatiker und Dramaturgen unentbehrliche Theaterbesuch wurde in den letzten Jahren immer weniger möglich. Zwar gelang ihm die Vertiefung des inneren Gehaltes der Charaktere, der Pläne immer mehr, aber schon in der Bernauerin vom Jahre 1856, in der genialen Gestalt seines Herzog Albrechts sahen wir das psychologische Thema dicht auf die Grenze gestellt, wo die Wege des Dichters und des Philosophen sich trennen, wo der bunte, heitere Gaukelschein, die Fülle des Lebens, der Dinge, die dem Dichter Lust und Freude, seinem Werke bezaubernde Anmuth und Behaglichkeit geben, mehr und mehr erbleicht vor der ernsten, erschütternden Wahrheit der Dinge, wo der Drang nach Erkenntniß der Wahrheit zu absichtlich, zu ausschließlich vorherrscht. Fast bei allen tiefen Dichternaturen war diese Neigung die Grundstimmung des hohen, innerlichst gereiften Alters, wo die Leidenschaften und Selbsttäuschungen des Lebens immer klarer durchschaut werden, zu stiller, einsamer Beschaulichkeit drängend. Die Krankheit verfrühte bei Ludwig diese Zeit, und ließ ihn die Grenze des Dichters und des Philosophen oft nicht naiv, nicht behaglich genug auseinander halten. Ruhige Beschaulichkeit wurde immer mehr der Grundton seines Wesens, seiner Gespräche. Der Drang nach Wahrheitserforschung nahm immer mehr zu, die Lust nach Außenhin zu wirken, einschränkend, schwächend. Auch der glänzende, ruhmvolle Erfolg seiner Werke trieb ihn erst recht zu stiller Einsamkeit, zu immer schärferer Selbstkritik, zu immer tieferer Ergründung des Wesens der dramatischen Kunst, um die Fehler seiner Werke zu erkennen und los zu werden, wozu ja, wie er

oft scherzhaft-ernst sagte: „nichts sicherer führe, als der Beifall der Menge, wo man sich doch immer fragen müsse, wo und was man denn da eigentlich verfehlt habe.“ — Fragte doch schon einst Phocion, als die Menge ihm zujubelte, habe ich etwas Unrechtes gesagt, ohne mein Wissen? Es giebt Zeiten, wo dies volle Wahrheit, nicht Paradoxie ist. —

Die kritische Forschung, zu eifrig, zu ununterbrochen fortgesetzt, minderte doch auch ganz unverkennbar die naive Unbefangenheit, die Schaffensfreudigkeit des Dichters, sie nährte entschieden zu sehr die von Jugend an vorhandene Neigung zur Einsamkeit. Auch in seiner Leipziger Studienzeit sahen wir diese Liebe zur Einsamkeit sehr vorherrschend. In der letzten Periode glich sie fast der Isolirtheit Beethoven's. Je klarer ihm sein Ziel wurde, desto eifriger suchte er die Einsamkeit, um es trotz ungünstiger Verhältnisse zu erringen, desto mehr floh er Zerstreuungen, um sich zu concentriren, um seine innerlichst gewaltig gährende Welt zu gestalten und durchzubilden. Er war in der Einsamkeit am wenigsten allein. Geselliges Leben, blos als Zerstreuung, als Flucht vor sich selbst, war ihm so wenig zusagend, wie dilettantisches Sichgehenlassen in der Kunst. Die Antworten, Einwendungen auf seine drängendsten Fragen hatte er doch meist schon selbst sich wurzelhafter, besser gegeben, als Andere es vermochten. Dazu kam, daß er mit der dramatischen Literatur seiner Zeit nur wenig Anknüpfung und Einverständniß hatte und haben konnte. Die Klarheit darüber wurde durch seine Shakespeare-Studien nur gefördert, seine Isolirtheit auch der Literatur gegenüber nahm deßhalb immer mehr zu. Er war auf

ſich ſelbſt angewieſen, er mußte ſich einſam zurecht finden. So theilnehmend und anregend auch bis zuletzt der Umgang und das Verhältniß insbeſondere mit Auerbach, Ed. Devrient, Lewinsky, mit Freytag, Geibel, J. Schmidt, H. Weiße u. A. war, ſo innig er ſie verehrte und an ihren Beſtrebungen Theil nahm, ſo blieb er doch auch ihnen, wie Allen gegenüber innerlichſt iſolirt, nur in ſtiller Einſamkeit vermochte er es, über ſich ſelbſt, über die innerſte Natur ſeines Talents, über die einzuſchlagenden Wege vollſtändig klar und ſicher zu werden. Und bei ſeiner meiſt beharrlichen Verſchwiegenheit über dieſe Prozeſſe konnten auch die Theilnehmendſten, Sachkundigſten die innerliche Nothwendigkeit dieſer Wege leicht verkennen, oder falſch beurtheilen. Er wußte ſelbſt am Beſten, was ihm fehlte, was ihn einengte, was er beſaß, was er feſthalten und erringen mußte; er konnte es eben nur auf ſeinem Wege ſuchen und finden, ſoweit dies überhaupt möglich war.

Seine Iſolirtheit war nicht blos durch Krankheit, nicht blos durch ſubjective Neigung, nicht blos durch die Methode ſeines Schaffens, ſie war auch durch faſt totale Verſchiedenheit von der Art und Weiſe ſeiner auf gleichem Gebiete mitſtrebenden Zeitgenoſſen eine nothwendige und unvermeidliche.

Seine raſtlos thätige Einſamkeit war auf ein klares, feſtes Ziel gerichtet, weit entfernt von der grübleriſch-ſelbſtquäleriſchen, mehr ſich ſelbſt, als die Dinge ſpiegelnden hypochondriſchen Einſamkeit Rouſſeau's. Ein echtdeutſches, patriarchaliſch-ſchlichtes Familienleben gab dem Dichter heiterſte Freude. Die von früher Jugend an fortgeſetzte Beobachtung menſchlicher Natur bot auch im

engeren Umgangskreise seinem tiefdurchdringenden Dichterblicke oft neuen, reichen Stoff. In seiner durch Krankheit oft verdüsterten Einsamkeit verließ ihn bis zuletzt nicht die Freude an der heiteren Fülle, am schönen, vielseitigen Reichthum der Welt. Vom Optimismus des die Einsamkeit liebenden Idealisten war er schon in der Jugendzeit frei, aber auch die Krankheit verführte ihn nie zum einseitigen Pessimismus realistischer Grübler. Das Schlechte im Menschen klar zu erkennen, und doch das Gute rastlos zu erstreben, das war auch sein Glaubensbekenntniß. Darin bestärkte und befestigte ihn kein Philosoph, auch nicht der von ihm, wie von Goethe, innigst verehrte Spinoza in ihm zusagenderer Weise, wie Shakespeare. In ihm fand er, was er suchte, den Philosophen durchaus und immer als Dichter, und doch seiner innersten Natur nach den echtesten Philosophen ebenbürtig, in sinnlichster Anschauung, ohne alle metaphysische Spekulation die Welt und die menschliche Natur durchdringend, sie in ihrem innersten Getriebe darstellend, ganz darin versenkt, und doch sich siegreich darüber erhebend. Nach diesem normalen Muster hoffte und strebte er die Mischung seines ebenso zu philosophischer Forschung, wie zu dichterischer Gestaltung drängenden Talents harmonisch und thatkräftig durchbilden zu können. Auch in dieser Beziehung hatte er im strengsten Wortsinn zu keinem Lebenden, keinem Todten, auch seinen inniggeliebten Lessing nicht ausgenommen, ein innigeres, lebenswahreres Verhältniß als zu Shakespeare. Er wußte sehr wohl, was ihm fehlte, vor Allem die unbedingt nothwendige Abwechselung des still-einsamen, und eines den Dichter fördernden, gesellig anregenden öffentlichen

Lebens. Er wußte, daß dies abzuändern nicht in seiner Macht stand. Seine Isolirtheit, die seiner ganzen Erscheinung etwas Gewaltiges, eigenthümlich Imponirendes gab, wurde auch ihm selbst oft etwas unheimlich. So klagte er z. B. in einer Niederschrift „seine Isolirtheit sei eine ihm aufgezwungene, keine freiwillige, es werde ihm wegen seiner Krankheit immer weniger möglich, das Leben selbst und seine Bewegung, den Dialog des gewöhnlichen Umganges zu beobachten im unmittelbaren Leben und seinen reichen Kontrasten." Der Dramatiker, der Romandichter, das wußte er sehr wohl, konnte ebendeßhalb nicht ganz zur Vollendung kommen.

So trat denn der kühne, tiefe Denker, durchaus frei von der Sprache, von den abstrakten Begriffsschemen systematischer Schulphilosophie, durch's Leben, durch eigenste Erfahrung gebildet, in den Studien, wie in den Gesprächen der letzten Periode immer selbständiger und eigenthümlicher in den Vordergrund. In seinen Gesprächen bewunderte man doch vor Allem den in's Innerste der Dinge eindringenden, immer forschungslustigen originalen Denker, den echten Weltweisen, der die Irrungen und Selbsttäuschungen des Menschen klar und hell beleuchtete, der die Naturprozesse, die Labyrinthe der Leidenschaft durchschaute und lichtete, dem der Wahrheit gegenüber keine Autorität galt, dem die Befreiung von Vorurtheilen und Selbsttäuschungen, wenn er sie als solche nach immer neuer Forschung erkannte, über jeder persönlichen Rücksicht, über allen persönlichen Wünschen und Neigungen stand, der gegen sich selbst so unerbittlich war wie Lessing, fast so ascetisch-streng wie Pascal, himmelweit entfernt von der sophistischen Leichtfertigkeit Diderot's, von der rhetorisch-

idealistischen, eitlen, sich selbsttäuschenden Selbstbespiegelung Rousseau's und ihrer deutschen Ebenbilder und Nachfolger. Aber bei aller Tiefe des den Dingen in's Herz schauenden, gegen alle Selbsttäuschungen sich wehrenden, ernsten Philosophen, zeigte immer wieder die lebendig-anmuthige, geniale Anschauungsweise, der kernhafte, kühn-sprudelnde Humor, die phantasiereiche, bildlich-anschauliche Sprache die ursprüngliche, ureigene Kraft der echten Dichternatur. Diese eigenthümliche Mischung von dichterischen und philosophischen Elementen, die seine Gespräche so anziehend, so tief eindringend machte, ist auch in den Studien treu und markig gespiegelt.

Aber warum entschloß er sich denn nicht, da diese seinem dramatischen Talente so ungünstigen Verhältnisse fast gebieterisch dazu drängten, sich ganz auf das Gebiet der dramaturgischen Forschung zu beschränken, und vor Allem die auf dem Wege des Forschens gefundenen, massenhaft aufgeschichteten Studienresultate abzuschließen und zu veröffentlichen? — Weil er ein Dichter war, — weil er von Natur doch mehr Dichter als Forscher war, weil der kühne, großartige Feldzugsplan seines Lebens von früh an vom echtesten Dichterdrange festgestellt war, demzufolge die Studien nur Mittel, nicht Selbstzweck sein sollten. Es war das Zögern einer die Sachlage klar durchschauenden, ebenso kühnen, als besonnenen echten Feldherrnnatur. —

Wie oft wurde er von sachkundigen Freunden aufgefordert, wenigstens Einzelnes aus den Shakespeare-Studien, die er in seinen Briefen andeutungsweise erwähnte, zu veröffentlichen. Wie oft drängte es ihn selbst, neuen dramatischen Werken gegenüber im Interesse

der Sache das Wort zu ergreifen. Er verſuchte es, wie wir ſehen werden, er entwarf raſch einzelne Aufſätze, Excurſe, Andeutungen, aber er ſah doch immer wieder, daß das Werk nicht nach und nach in einzelnen Partieen, daß es ganz, in Einem Guſſe geſtaltet veröffentlicht werden müſſe. Seine durchaus künſtleriſche Art und Natur wehrte ſich mit zwingender inſtinktiver Gewalt gegen jede verfrühte Veröffentlichung eines Werkes, in dem das Einzelne nur als Glied des Ganzen volles Licht, volle Klarheit und Berechtigung erhalten konnte, während es als Einzelnes veröffentlicht, an ſich und außer dem Zuſammenhange betrachtet, der Sache mehr ſchaden als nützen, mehr verwirren als aufklären und überzeugen werde.

Die Neigung zur Polemik war in ihm keineswegs ſo vorherrſchend, wie dies nach ſeinen oft ſcharf polemiſchen Geſprächen ſcheinen konnte. Seine Werke, ſeine ganze Natur kann man trotzdem eine kühne und gewaltige, unbewußte Polemik gegenüber der Modeliteratur ſeiner Zeit nennen, eine durchaus poſitive, künſtleriſch-naive Exiſtenzpolemik. Aus Einem Guß geſtaltet, wie er ſelbſt, ſo ſollten alle ſeine Werke werden. Dies war bei Leſſing, deſſen Talent ſich voll auslebte, ganz ebenſo. Aber ihm war es doch ſehr widerſtrebend, ſo viele, ſo bedeutend vorſchreitende Studienreſultate ſtillſchweigend in's Pult zu legen. Bei ihm mußte Alles blitzartig heraus, ganz in der raſchen, ſchnell entſchloſſenen Weiſe des immer ſchlagfertigen Journaliſten, gleichviel ob Einzelnes davon ſpäter zurückzunehmen oder einzuſchränken war oder nicht, gleichviel auf welches Gebiet die Polemik ihn führte. Die polemiſche Aggreſſivmethode war die

vorherrschende Grundneigung, die Lust, die Lebenslust, die Grundstimmung seiner Natur. Es war auch in Ludwig etwas davon, wie man aus seinen Studien ersehen wird. Er wollte auch oft herausplatzen, dreinfahren und aufräumen. Aber dies war doch nicht der Grundton seiner Natur, daher folgte er diesem Drange, dieser Methode nicht. Er fürchtete mit oft fast peinlicher Gewissenhaftigkeit, zu irren, und Irrthum zu verbreiten, wenn er das Gefundene sofort mittheilte. Er unterwarf es immer wieder neuer, gewissenhafter Prüfung. Daher auch die bewundernswürdige Sicherheit und Reife vieler seiner Urtheile, die wol auf keinem Gebiete schwieriger zu erlangen ist, als auf dem dramaturgischen. So leicht wie Diderot machte er es sich nicht mit dem Kampfe gegen einseitigen Idealismus, so leicht wie Rousseau nicht mit dem Sichlosmachen von den Vorurtheilen, vom Weisheitshochmuth, vom Allwissensdünkel seiner Zeit. Davor schützte ihn seine deutsche Natur zu allen Zeiten. Er war kein Stimmungs- und Temperaments-Mensch. Im Gespräche fiel es ihm nur selten schwer, manche früher lebhaft verfochtene Ansicht zurückzunehmen, aber dies öffentlich thun zu müssen, und er würde es bei seinem strengen Wahrheitssinn unzweifelhaft gethan haben, dagegen wehrte sich der Stolz seines Charakters. — Es war seine Art, die Gegenstände in der Tiefe zu fassen, sie von möglichst vielen Gesichtspunkten aus zu beleuchten, ihre innerste Natur klar und ruhig im anschaulichsten Detail darzustellen. Dies ist nicht die Art des Redners, der sich gern rasch vordrängt, den es mit Sturmeshast an's Ziel drängt, der das Einzelne des Gegenstandes oft wegläßt, oder so darstellt, wie er es eben jetzt braucht,

wie er, nicht wie die Sache es will. Den Gegenstand still und ruhig aus sich selbst zu entwickeln, ganz abgesehen von sich selbst, ihn von allen Seiten zu beleuchten, dazu ist er zu ungestüm vorwärts drängend, zu aggressiv, zu polemisch geartet, auch meist zu beifallslüstern. Dies ist eben die Art und Natur des Dichters, auch wenn er forscht. In dieser ruhig-beschaulichen, die Dinge tief durchdringenden, sie klar spiegelnden Darstellungsweise hatte Ludwig mehr Verwandtschaft mit Goethe, als mit Lessing, freilich immer mit dem Unterschiede, daß ihm das behagliche Sichauslebenkönnen Beider versagt war. Er fühlte, daß er bei der Methode, die seiner Natur am besten zusagte, fest beharren mußte, daß es nur darauf ankam, sie auch in den Studien zu künstlerischer Vollendung zu führen. Jeden anderen Weg, mochte er noch so sehr locken, vermied er. Lessing hielt kein Urtheil, kein Forschungsresultat zurück, wenn es ihn auch während des Kampfes vom Drama wegab, auf immer neue Gebiete drängte. Er kam schon wieder zur Hauptsache. Und wenn nicht, was konnte es ihm schaden? Er war ja gesund, der Wechsel erfrischte, verstärkte ihm die Elasticität. Er konnte es darauf ankommen lassen, Ludwig nicht. Ludwig wußte, daß er nur durch beharrlichste Concentration unter sehr ungünstigen Verhältnissen hoffen durfte, sein Ziel doch noch zu erreichen. Er wußte, daß die Sachlage es erforderte, Das vor Allem nachzuweisen, und klar aufzuzeigen, was Shakespeare unserem deutschen Drama, insbesondere der Tragödie sei und werden müsse, wie die Mängel unserer dramatischen Literatur vor Allem durch Shakespeare zu beseitigen wären. Darauf beschränkte er sich als kluger Feldherr, dessen Zögern sehr wohl

berechnet, und der Sache selbst sehr fördernd war, daran hielt er beharrlich und unabwendbar fest. Durch ein polemisches Auftreten im Tirailleurfeuer der Tagespresse würde die stille, ruhige Durchbildung seiner dichterischen und kritischen Arbeiten sehr wesentlich gestört, würde er wegab geführt worden sein, auf ganz andere Gebiete. Warnte ihn doch die folternde Krankheit tagtäglich vor Zersplitterung seiner Kräfte. Der journalistische Weg würde ihn nothwendig zu einer ganz anderen Form geführt haben, zur polemischen Aggressivmethode, mehr in Diderot's, in Lessing's, als in Goethe's Weise, die ihm als eine durchaus künstlerische weit mehr zusagte. — Die Sachlage auf dramatischem und dramaturgischem Gebiete, dies ist wohl zu beachten, war ja doch eine ganz andere als zu Lessing's Zeit. Damals war das Drama ein frisches, wenig angebautes Feld, die von ihm vorgefundenen Anfänge waren kaum Anfänge zu nennen. Alles trieb und drängte nach diesem Gebiete, die Theilnahme der Nation war, bei kümmerlichem politischen, öffentlichen Leben fast ausschließlich auf das Gebiet der Literatur und des Theaters concentrirt. Zu Ludwig's Zeit strebte Alles ganz anderen Zielen nach. Politik und Wissenschaft drängte die Poesie, besonders die dramatische, mit vollster Berechtigung weit mehr zurück, als dies nach Versicherung des Gegentheils von Seiten gleichzeitiger Tagesblätterbesprechungen den Anschein hatte. Die zahllose Menge der Muster, der Stylarten und Stylunarten, die verwirrende Verschiedenheit der Richtungen, des Urtheils, des Geschmackes, die Legion der Wegführer und Heilkünstler nahm trotz aller Gelehrsamkeit, trotz aller philosophischen Bildung, oder ebendeßhalb immer mehr

zu, und zeigte einer nicht nach der Mode des Tages, nicht nach dem verwirrenden Tagesgeschreie sich bildenden originalen Natur, besonders auf dem Gebiete des Dramas immer größere Schwierigkeit, auch auf kritischem Gebiete immer komplizirtere Verwirrung und Verflachung, meist mehr Irrthum und Leichtfertigkeit, als wohlbegründete Wahrheit und Sicherheit des Urtheils. Das mußte wol jede gewissenhafte Natur zu immer neuer Prüfung des Thatbestandes führen.

Die Zahl Derer, die mit Ludwig über die Behandlungsweise der deutschen dramatischen Kunst, über ihre Fortentwickelung durch die Shakespeare's gleich denken, ist noch immer sehr gering. Die Mehrzahl anders Denkender herrscht noch jetzt fast überall, besonders auf dem Felde der Journalistik. Wie wäre sonst die, lange Zeit hindurch, fast allgemein günstige Besprechung der in den nüchternsten Naturalismus zurückfallenden Shakespeare-Studien Rümelin's möglich gewesen. — Mit der Zeit wird sich dies wol ändern, insbesondere nach dem so siegreichen Abschlusse unserer politischen Sturm- und Drangzeit, auf den seit langer Zeit die ersten Geister der Nation mit vollstem Rechte fast ausschließlich beharrlichst gerichtet und thatkräftig concentrirt waren. Ludwig sagte es oft, und mit vollstem Recht, daß unsere Zeit der Zeit Shakespeare's weit näher stehe, als der Zeit Schiller's und Goethe's. Aber wie Vielen wird dies nicht auch jetzt noch, mindestens paradox erscheinen. Bildete sich doch erst jetzt, lange Zeit nach Gervinus' bahnbrechendem, epochemachendem Buche über Shakespeare, die kleine, nun immer mächtiger anwachsende Gemeinde der deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu einem öffentlich, energisch

vortretendem Vereine, dem sich freudig Alle anschließen sollten, die festen Grund suchen auf dem Gebiete des Dramas. Doch wie wenig ist noch heut die herrschende Tagesliteratur mit diesen trefflichen Bestrebungen einverstanden, wie wenig sind noch diese verdienstvollen Forschungen in's Volk eingedrungen, wie gleichgültig verhalten sich auch die ersten Theater Deutschlands gegenüber der so bedeutend vorschreitenden siegreichen That Dingelstedt's, gegenüber der Weimorer Aufführung der Historien Shakespeare's zur Jubiläumsfeier des Dichters.

Jedes Ding will seine Zeit, seine Reife haben. Der Einzelne, auch der Berufenste, vermag trotz redlichstem Bemühen, wie die Sachen jetzt liegen, ein so labyrinthisch-verworrenes, seltsames Ding, wie das moderne deutsche Drama, wie die moderne Tagesdramaturgie ist, nur nach und nach auf den rechten Weg zu führen. Auch Ludwig konnte die Bahn nur lichten und ebnen, auf der, wie er so ergreifend und wahr sagte, wenn die rechte Zeit gekommen ist, der Sieger über einen Wall von Leichen in den Tempel der Muse einziehen wird. — Auch in Winterszeit blühen Rosen. Aber das rechte Blühen ist es doch nicht. Dazu gehört eben der Frühling. — In Ludwig's Jugendzeit, und bis zu seinem Abscheiden war sein oft wiederholtes Wort vollständig wahr und richtig: daß er mit seinen eigenen Berufsgenossen sich meist erst über das dramatische A. B. C. verständigen müsse, ehe er mit ihnen über den Werth, über die Vorzüge oder Fehler einzelner Dramen öffentlich streiten und sich verständigen könne. Denn ohne jenes würde dies doch zu nichts führen. Sei doch unsere Zeit, noch immer, mehr die Zeit des Romans als des Dramas. Diese Verständigung

ſollte nun eben in ſeinen Shakespeare-Studien angebahnt und ermöglicht werden. Hätte er Einzelnes davon veröffentlicht, z. B. die Detailunterſuchungen über Shakeſpeare's Verhältniß zu Schiller, dieſe Verſtändigung wäre ſchwerlich bald erfolgt. Dies wird wohl auch jetzt nicht ſofort, nicht ohne Kämpfe geſchehen, zumal da der künſtleriſche Abſchluß der Studien leider nicht erfolgte. Der Thatbeſtand dieſer Sachlage war Ludwig ſo unzweifelhaft klar, daß er auch deßhalb von jeder vereinzelten Polemik auf dramaturgiſchem Gebiete durchaus abſah. Schon bei unſerem erſten Begegnen, und mehr noch nach fortgeſetzten Geſprächen wurde es mir immer klarer, daß er darin vollſtändig Recht hatte, weil er vor Allem dazu berufen war, durch poetiſche That, und durch eine feſt in ſich abgeſchloſſene Darſtellung der künſtleriſchen Grundſätze Shakespeare'ſcher Kompoſition der Sache der deutſchen dramatiſchen Kunſt mehr zu nützen, als dies ihm durch die geiſtreichſten, gehaltvollſten Feuilletonkämpfe möglich geweſen wäre. Unzweifelhaft wäre auf dieſem Wege Vieles in ſeinen Unterſuchungen klarer, präciſer, abgerundeter geworden, denn die öffentliche Debatte bringt doch Vieles erſt in den rechten Schick, oft raſcher und ſicherer, als das gründlichſte, ſorgfältigſte einſame Durchdenken. Aber er war eben keine Journaliſtennatur, wie es in genialer Weiſe Diderot, wie es in unerreichter Tiefe und klaſſiſcher Vollendung Leſſing in ſeinen kritiſchen Schriften war. Beklagte es doch ſelbſt Leſſing im Alter, durch Polemik auf andere, der Sache fremde Gebiete abgelenkt worden zu ſein. Dieſer zufälligen Determination ſeiner Natur, deren Temperamentsmenſchen faſt immer bedürfen, wollte er eben vor-

beugen. Er hätte eben eine ganz andere Natur sein müssen, als er war, um seine Ueberzeugung in journalistischer, oder in rednerisch-polemischer Gestalt frischweg zu veröffentlichen, sie dann erst nach und nach zu klären und zu berichtigen. Er wollte, er mußte er selbst bleiben. Die Art moderner Feuilletonnaturen, das heut Durchdachte gleich morgen auf den Markt zu bringen und zu verwerthen, lag ihm zu allen Zeiten fern.

Es war in seinem Schaffen und Forschen, wie bei Leonardo da Vinci, unzweifelhaft ein Zuviel von Gewissenhaftigkeit. Aber eben dieses Zuviel des Edelsten und Besten menschlicher Natur, des glühenden, sich nie ganz genügenden künstlerischen Vollendungsdranges, der seine Werke, seine Studien, seine markige Charaktergestalt durchleuchtete und klärte, es kam aus der in ihm selbst lodernden, mächtig dämonischen Tiefe echt tragischer Leidenschaft, es machte ihm das innerste Wesen echt tragischer Charaktere lebendigst klar, das er so vortrefflich in seinen Studien mit den Worten bezeichnet: „Daß er doch was er war, nicht zu sehr gewesen wäre, nicht so sehr, daß er daran untergehen mußte. Und doch — wäre er es nicht so sehr gewesen, würde er uns nicht so wohl gefallen haben.“ —

Vieles konnte sich in der Sachlage ändern, wenn er sich der Tagesliteratur, der Polemik nicht ganz entzogen hätte. Er konnte vielleicht schon bei Lebzeiten der durchdringendste, der anerkannteste Vorkämpfer werden, er war dazu unzweifelhaft der Berufenste. Er selbst glaubte es nicht. Er glaubte, durch poetische That müsse in solcher Sachlage vor Allem die Bahn gebrochen, der Wirrwarr

gelichtet werden. Dann erſt, ſo meinte er wohl, ſei es Zeit, ſeine Shakespeare-Studien zu veröffentlichen. Es war der längere, weitere Weg, der Weg Gluck's, der freilich vor Allem Geſundheit und langes Leben erforderte. Die zu bewältigende, zu geſtaltende Aufgabe war auch hier ſchon im genialen Grundriß für ein ſo kurzes, durch Krankheit gehemmtes, verkümmertes Leben zu reich, zu vielſeitig angelegt. Es war, wie ſeine Pläne, Fragmente und Studien beweiſen, der konſequent feſtgehaltene Feldzugsplan eines genialen Feldherrn, der mitten in ſeinen kühnſten Operationen ſtarb, der Schritt vor Schritt in den Plänen, wie in den Studien ein großartiges, klar erkanntes Ziel ſtandhaft verfolgte. — Cunctando restituit rem. —

Keinem deutſchen Dramaturgen war er innerlich verwandter wie Leſſing. Er geht von ihm aus, er knüpft direkt an ſeine Unterſuchungen an, er führt ſie in weſentlichen Punkten weiter, er dringt noch gründlicher ein in die innerſten Tiefen der tragiſchen Kompoſition. Aber die Methode ſeiner Unterſuchung, die Form der Darſtellung war eben eine ihm durchaus eigenthümliche. In Tiefe und Gründlichkeit, in der Neuheit und Originalität der Gedanken, im ſachlichen Ernſt, im reinſten Wahrheitsſinn erinnern ſie nur an ihn. Seine, wie Leſſing's Abſicht war es, vor Allem die gegenwärtige dramatiſche Produktion mit ſich ſelbſt zu verſtändigen über den Zweck, die Mittel der Tragödienbehandlung, durch Aufſtellung der Shakespeare'ſchen Dramaturgie, was freilich in vieler Beziehung mit einem Sichabwenden von dem Ziele der gegenwärtigen Produktion, mit einer Verwerfung derſelben faſt gleichbedeutend war. Einzelne Theile ſeiner Unter-

suchungen veröffentlichend, hätte er fast mit Allen kämpfen müssen. Was hätte das dem Dichter genützt? Die Sache sollte in künstlerischer Gestalt abgeschlossen für sich selbst sprechen. Es war der schwierigste, aber für seine Natur der richtigste, und wie die Sachen noch jetzt liegen, sicher auch der allseitig förderndste Weg.

Dies waren meiner Ueberzeugung nach die Gründe, warum er selbst einzelne Stellen seiner Studien durchaus nicht veröffentlichte. Und so muß denn auch hier ausdrücklich davor gewarnt werden, einzelne Stellen, zumal polemischen Inhalts, ohne den Zusammenhang des Ganzen zu betrachten. Was da oft parador erscheint, das wird erst durch's Ganze seine Wahrheit und volle Berechtigung erhalten und zeigen. So steht er denn auch in diesen Studien, auch als Forscher, wie als Dichter in seinen Werken und Plänen als eine fest und sicher in sich abgeschlossene, durchaus eigenthümliche Charaktergestalt da, mehr in künstlerischer als in wissenschaftlicher Darstellungsweise fest beharrlich auf die Erforschung des Zieles des modernen Dramas gerichtet. — Die innerste Eigenthümlichkeit seines Talents und Charakters trieb ihn zu Shakespeare. Wie wir seine Jugenddramen instinktiv an die Bestrebungen der deutschen Sturm- und Drangzeit anknüpfen sahen, wo der Einfluß Shakespeare's auf das deutsche Drama begann, der in Lessing's, Goethe's und Schiller's Dramen zur originalsten Nachfolge Shakespeare's führte, so knüpften auch seine Studien direkt an jene Bestrebungen an, durch die genaueste Analyse der Komposition Shakespeare's. Diese zeigte ihm immer klarer und anschaulicher, daß die Mängel jener Dramen großentheils aus falscher Nachahmung derselben, aus

einem Abweichen von ihr entstanden waren. „Die falsch verstandene Shakespeare-Form ist ein künstlerisches Unding, die richtig gehandhabte die einzig mögliche für das nicht antike Drama.“ Dies Hauptthema wird in den Shakespeare-Studien durchgeführt, man kann es das Motto derselben nennen. Worin Shakespeare nachzustreben sei, was jene Sturm- und Drangzeit, was Ludwig selbst, als er seine Jugendwerke dichtete, meist falsch verstand, worin das Wesen der Shakespeare-Kunstbehandlung, besonders auf dem Gebiete der Tragödie bestehe, allen anderen gegenüber, worin diese zu ihrem Nachtheil von ihr abweichen, worin sie ihr sich wieder nähern müssen — dies sich und Anderen klar zu machen, das war das Hauptthema, das feste Ziel dieser Studien. Daß er, besonders auf dem Gebiete der Tragödie, das Heil des deutschen Dramas nur in der originalen Nachfolge der Kunstbehandlung Shakespeare's sah, daß er nach ihrer Vollendung mit echtestem Beruf strebte, dies ist ein großes, rühmenswerthes Verdienst in einer Zeit, wo die dramatische Dichtung vom hohen Ziele der echten Tragödie immer beklagenswerther sich leichtfertig und beifallsüchtig abwendete. Wie Cornelius, war er fest und unbeugsam auf die reinsten, edelsten Ziele deutscher Kunst gerichtet, jedem Nachgeben gegenüber dem Modegeschmacke unzugänglich. So wenig ihn auch seine eigenen Werke, diesem Ideale gegenüber, befriedigten, so hielt er doch unerschütterlich fest an diesem Ziele, und ließ sich in der Verfolgung desselben durch nichts, auch nicht durch den immer zunehmenden Verfall der dramatischen Kunst beirren. Warum dieses Ideal ihm als das höchste, als das vom deutschen Drama zu erstrebende galt, darüber

giebt das künſtleriſche Glaubensbekenntniß ſeiner Studien den vollſtändigſten Nachweis.

So wurde ihm denn Shakespeare geradezu die Norm, der Regulator für's deutſche Drama, der feſte Maßſtab ſeines dramaturgiſchen Urtheils, der ſicherſte Weg der Fortentwickelung deutſcher Kunſt, ganz ſo wie für Winkelmann die Antike. Er ſtudirte die Natur in Shakespeare's Werken, wie ſie einſt Winkelmann in den Kunſtwerken der antiken Welt ſtudirte. Wie Winkelmann durch die griechiſche Kunſt, ſo kam Ludwig durch Shakespeare's Kunſt erſt zur vollen Klarheit über ſich ſelbſt, über die Fortentwickelungswege der deutſchen dramatiſchen Kunſt. Wie man Winkelmann und Leſſing antike und doch durchaus deutſche Naturen nannte, ſo wüßte ich Keinen, der wie Ludwig im ſtrengen Wortſinn eine Shakespeare'ſche, urdeutſche Natur genannt zu werden verdiente. Den Weg, den unſere klaſſiſche dramatiſche Dichtung ſo glücklich begann, auf dem ſie das Echteſte, Beſte erreichte, der nur zu bald wieder verlaſſen wurde, konſequent und energiſch zu verfolgen, das war nach Ludwig's Ueberzeugung jetzt vor Allem die Aufgabe. — Die alte Zeit drängte zum Abſchluß, eine neue, durch politiſche Kämpfe immer näher geführt, begann bereits aufzudämmmern. Es galt, auch auf dramatiſchem Gebiete mit den Mängeln und Fehlern der alten Zeit gründlich abzuſchließen und aufzuräumen, am Echten, Fortzugeſtaltenden derſelben feſtzuhalten. So faßten denn ſeine Shakespeare-Studien direkter und konſequenter als die früheren und gleichzeitigen, das Verhältniß der dramatiſchen Kompoſition Shakespeare's zur deutſchen, im Intereſſe der Fortentwickelung derſelben immer ſchärfer

und bestimmter als das Hauptthema der Untersuchung, sie suchten anschaulichst nachzuweisen, wie die ethischen und künstlerischen Mängel der einseitig-idealistischen, wie der einseitig-realistischen dramatischen Behandlungsweise entstanden, wie sie wurzelhaft zu beseitigen seien.

Der Abschluß dieser wichtigen Untersuchung ist auch in den Studien Ludwig's noch nicht erschöpfend gemacht. Manches bedarf noch weiterer Ausführung, mannigfacher Berichtigung. Dies nachzuweisen ist hier nicht der Ort, wo es nur darauf ankommt, das zum Verständniß, zur Charakteristik des Werkes und des Dichters unumgänglich Nothwendige zu besprechen.

Die künstlerische Läuterung seines Talents auf dem Wege der Shakespeare-Studien habe ich in der Darstellung des Gährungsprozesses seiner Pläne und Fragmente nachzuweisen versucht. Was ihn mit innerstem Naturdrange zu Shakespeare trieb, das war doch vor Allem sein bestimmtestes Talent dramatischer Leidenschaftsdarstellung, das ihn schon in der Jugendzeit vorzugsweise zur Tragödie drängte. Es hatte die bei uns sehr seltene Eigenschaft, die Leidenschaft mit intensiver Kraft, mit reichem Naturdetail darzustellen. Sie lebte in ihm, die dämonische Gewalt der Leidenschaft, sie zeigte seiner Phantasie das anschaulich-lebendigste Bild leidenschaftlicher Gestalten in dramatisch-bewegter Geberde. Die idealistisch-deklamatorische Behandlung der Leidenschaft erkannte er immer klarer als den wesentlichen Fehler, als den verderblichsten Abweg von der echten Tragödie. In der Leidenschaftsdarstellung der tragischen Charaktere fand er den Hauptunterschied der Komposition Shakespeare's von allen anderen Behandlungsarten, besonders

auch der deutschen. Fand er, wie seine Briefe zeigen, schon in früher Jugendzeit, daß im Leben und in der Kunst das männliche Prinzip auf dem Wege immer zunehmender Bildung mehr und mehr schwinde, daß es sich dem weiblichen zu sehr nähere und nachbildend anschmiege, vermißte er eine mannhaft-ethische Darstellung der Leidenschaft in Folge falscher, schwächlicher, philosophisch-sentimentaler Humanitätsbegriffe schon damals in der deutschen Tragödie, so wurde es ihm auf dem Wege seiner Studien immer klarer, daß eben darin der Kern und die Wurzel der dramatischen Komposition Shakespeare's, die ethische und künstlerische Vollendung derselben, zugleich aber auch der wurzelhafte, geheimnißvoll-triebkräftige Grund und Boden aller echten Wirkung der Schauspiel- und Dichtkunst liege. Er verwarf immer entschiedener die feurig-ungestüme, wild-naturalistische Darstellungsweise der Leidenschaft, die in seinen Jugendwerken durchaus vorherrschte, er versuchte eine völlig veränderte auf dem Wege Shakespeare's.

„Der Willkür des falschen Idealismus zu entfliehen, war ich dem Naturalismus in die Hände gerathen. Die großen Mängel meiner früheren Versuche schrieben sich von einem Fehler her, in den ich gerathen war, um einem anderen zu entgehen. Natürlich, daß ich, sobald ich jene Fehler erkannte, sie zu vermeiden strebte. Ich sah aber bald ein, daß mir dies nicht gelingen würde, ehe ich nicht die Ursache derselben entfernt hätte. Da diese nun als bereits in die innerste Natur meines poetischen Erfindens und Schaffens übergegangen sich erwies, blieb mir nur die Wahl, in meinem alten Irrwege fortzugehen, der, wie ich wohl begriff, endlich aus aller Poesie

in die gemeinste Wirklichkeit führen mußte, oder meine ganze Natur zu revolutioniren. Die letztere Partie zu ergreifen, war aber nur dann möglich, wenn ich eine längere Pause in der Produktion machen durfte. Ein freundliches Geschick brachte mir im rechten Augenblicke den Antrag bewußter Pension, und ich nahm ihn mit Dank und Hoffnung an. Ich darf auch wohl sagen, daß ich mit Energie den Prozeß der Wiedergeburt begann, und in seinem Verfolge mir weder Trägheit noch Mangel an Ausdauer vorzuwerfen habe, denn die mannigfachen Störungen durch Kränklichkeit zu verhindern, hing nicht von meiner Willkür ab." So spricht er selbst in einem Briefentwurfe an Geibel. Die Studien sind nun eben dieser Revolutionsprozeß seiner innersten Natur. Die in der Niederschrift erwähnte Pension des Königs Max von Baiern machte ihm die Fortsetzung seiner Studien möglich, sie brachte der Nation eine reiche, köstliche Frucht. —

In der Leidenschaft erkannte Ludwig das Grundwesen, das schöpferische Element der menschlichen Natur, in der Darstellung ihrer Selbsttäuschungen, Blendungen und Abwege die Aufgabe der echten Tragödie. Die Leidenschaft zu bändigen, zu beherrschen, von ihr frei zu werden, um sie künstlerisch darzustellen, darauf ging all sein Streben. Das war es, was ihn, wie Lessing und Goethe zu der großartig-ruhigen, tief-einsamen Charaktergestalt Spinoza's trieb, der auch ihm die heiße Stirn kühlte wie Friedensluft ewiger Wahrheit im verworrenen Tumulte kämpfender Leidenschaften und Irrthümer des Lebens. In Shakespeare's Welt fand er dies in noch lebenswahrerer, ethisch-reinerer Vollendung ausgeprägt

und gestaltet. Die Selbstzerstörungsprozesse der Leidenschaft im künstlerischen Spiegelbilde, ganz der Lebenserfahrung gemäß dargestellt, uns zur klarsten Erkenntniß und Beherrschung der Leidenschaft im Leben selbst führend — das war es, was er suchte, was er auf dramatischem Gebiete nirgends in reinerer Vollendung fand, als bei Shakespeare. Die reifste Frucht seiner Shakespeare-Studien, sein „zwischen Himmel und Erde" zeigt in der künstlerischen Darstellung der Leidenschaft, allen seinen früheren Werken gegenüber, daß die originaldeutsche Art und Natur durch die Nachfolge Shakespeare's nicht gehemmt und gestört, sondern nur immer mehr gefördert, gestärkt und auf den rechten Weg ihrer Vollendung geführt wird. Handelt es sich doch auch bei der genauesten Betrachtung seiner Komposition keineswegs um Nachahmung einzelner Werke, nicht um Schulsystembegriffe, nicht um todtes Bücherstudium, sondern um Lebensgestaltung, und zwar im christlichen Sinn, nach christlich-ethischer Weltanschauung, um eine Nachfolge im Geist und in der Wahrheit. — Daß ein echt-dramatisches Talent durch Shakespeare's menschliche und künstlerische Vollendung erst zur vollsten Klarheit, zum richtigsten Wege der dramatischen Kunstbehandlung zu gelangen vermag, daß alle Fehler der bisherigen deutschen dramatischen Dichtung nur durch das Fortbauen auf dem Grunde der Shakespeare'schen Kunstbehandlung aufzuzeigen und zu beseitigen sind, daß alle Vorzüge bisher eben durch die originale Nachfolge derselben erreicht wurden, das hat Ludwig bis zur letzten Lebensstunde als seine innigste Ueberzeugung bekannt und treulichst festgehalten. Die immer zunehmende Klarheit und Festigkeit dieser Ueber-

zeugung war die reinſte Freude, das beſeligendſte Glück ſeines Lebens.

Nichts lag auch ihm ferner, nichts ſuchte er als verderblichen Irrthum gründlicher in ſeinen Studien zu bekämpfen, als die noch immer wieder auftauchende Anſicht auch ſehr tüchtiger Dramaturgen, daß Shakespeare's dramatiſche Kompoſition mit der antiken, mit Schiller's, mit der franzöſiſchen u. A. zu vereinen, zu verſchmelzen, und ſo durch Kombination, durch Kompromiß derſelben die Geſtalt des modernen Dramas zu finden ſei. Warum nicht, dies weiſen eben ſeine Studien anſchaulichſt nach. —

Wie mächtig der Einfluß Shakespeare's auf Ludwig's ethiſche Durchbildung war, das zeigte ſein im Glück und Unglück nie getrübter, mannhafter Gleichmuth, den ich bei keinem Lebenden in gleicher Vollendung ausgeprägt fand. — Auch das Streben nach künſtleriſcher Vollendung, das man die Hauptleidenſchaft ſeines Lebens nennen kann, iſt nicht frei von dämoniſchen Irrungen und Selbſttäuſchungen. Die Niederſchriften ſeiner Selbſtbekenntniſſe beweiſen es, wie klar und unbefangen er ſie durchſchaute und erkannte. In ſo ſchweren Lebens- und Leidenskämpfen konnte auch die gewaltigſte Kraft leicht zur Verbitterung, zur Verzweiflung geführt werden. Ihm ſtärkten ſie nur den ſtillen, erhabenen Gleichmuth des echten Weltweiſen. Die Miſchung leidenſchaftlicher Phantaſiegluth der echten Dichternatur, und beſonnener, die Leidenſchaftsdämonen beherrſchender, beſchaulichſter Ruhe gab ſeiner Erſcheinung, ſeinem ganzen Weſen einen mächtig-anziehenden, magiſchen Zauber, eine ſtille, prieſterliche Hoheit und Würde, faſt an die Patriarchen und Propheten der alten Zeit erinnernd. Dieſe in ſchweren

Kämpfen ſich immer reiner durchbildende, tief-ernſte und doch ſo kindlich-ſchlichte, gewaltig emporſtrebende Natur würde alle inneren Disharmonien, auch die des kritiſchen und dichteriſchen Talents bewältigt und aufgelöſt haben, aber den Kämpfen der Erde entrückt, wird ſie ſegensreich fortleben unter uns, die Geiſter läuternd und befreiend, die Herzen durch die Reinheit ihres Seins und Strebens erhebend und labend, zur Fortgeſtaltung des kühn begonnenen Werkes mahnend und drängend. Wohl las man auf der tief-durchfurchten, markigen Stirn, im Blicke der tief-innigen, elektriſch-leuchtenden und doch ſo wunderbar-milden, treuherzigen Augen, in dem an Tizian's, an Rembrandt's Bildniſſe erinnernden tief-dunkeln, bräunlichen Farbenton, in den gewaltigen Zügen des edlen Antlitzes die lebendigſten Spuren tief innen glühender vulkaniſcher Leidenſchaft, aber die mild-ernſte, ſich immer gleichbleibende Ruhe und Hoheit der Geſtalt, die beſonders in der letzten Zeit immer entſchiedener vortrat, war der Grundton, der Grundcharakter, das anſchaulichſte Zeugniß eines treu und redlich durchkämpften, dem Reinſten und Edelſten ſich freudig opfernden Lebens. Der mannhaft-ſchlichte, heldenhaft-erhabene Gleichmuth, den er bis zur letzten Stunde, umhüllt von dem Schauern des Todes, ſich bewahrte, zeigte reinſte menſchliche Vollendung, eigenthümlichſte Schönheit. Sie ſtrahlte wie ein Lichtglanz um ihn, als das Leben entflohen war, und einen Abglanz davon zeigt noch jetzt der herrliche, gleich nach ſeinem Abſcheiden abgeprägte, wunderbar-plaſtiſche Formabdruck ſeines edlen, tief-ernſten Künſtlerhauptes, in milder, ſchweigender Majeſtät an die vollendetſten Gebilde der alten Welt erinnernd.

Noch in unserer letzten Gesprächsstunde sprach es Ludwig mit tief ergreifender schlichter Innigkeit aus, daß kein Dichter, auch im Leiden ihn so gestärkt und befestigt habe, wie Shakespeare, daß er ihm noch weit mehr, als Läuterung seiner künstlerischen Anschauung zu verdanken habe.

Daß er, unbeirrt von vielen der deutschen Natur eigenthümlichen Vorurtheilen, festhielt am Ziele einer original-deutschen Nachfolge Shakespeare's, das gab ihm, wie H. v. Kleist, eine sehr isolirte, aber eine entschieden bahnbrechende, reformatorische Stellung. Der Streit über Einzelnes wird nicht ausbleiben, aber die Wahrheit seiner künstlerischen Ueberzeugung wird mehr und mehr durchdringen und schöpferisch fortwirken. „Ich habe, so weit ich mich kenne, ehrlich geforscht, und gebe ehrlich die Resultate meiner Forschungen hin. Ich handle, wie meine Natur gebietet, mögen es Andere auch thun." — Ob es dem deutschen Drama noch gelingt, auf diesem von Ludwig so entschieden geforderten Wege nochmals zu einer neuen Blüthezeit zu kommen, das wird zumeist davon abhängen, ob ihm verwandte Dichter- und Schauspieler-Talente kommen, die diesen Weg mit unzersplitterter Kraft einzuschlagen den Muth und Beruf haben. Es giebt Zeiten, wo der scheinbar scheiternde Genius die irrenden Talente sicherer auf den rechten Weg führt, als die scheinbar glücklich Gelandeten. Man denke an Carstens, an seinen großen Nachfolger. — Keine Kunst- und Literaturgeschichte zeigt wie die deutsche, daß auch die dunkelste, hoffnungloseste Nacht immer wieder neuen Tag brachte, daß auch dem schmachvollsten Verfall immer wieder eine neue, heitere, kraftstrotzende Blüthe folgte.

Warum sollte er denn nicht darauf hoffen, nicht danach streben! — Die Wenigen, die mit den dramatischen Bestrebungen der neuesten Zeit nicht im Einklange sind, die nach festem Grund und Boden umschauen, werden durch die tief-begründete Wahrheit seiner Ueberzeugungen, durch die scharf einschneidende Kritik der Fehler unserer dramatischen Dichtung, auch in der klassischen Periode, innerlichst gefördert, und auf den rechten Weg geführt werden. Daß junge aufstrebende Talente durch sie gefördert werden möchten, darauf hat er in düsteren Leidensstunden gehofft, als er selbst die Hoffnung aufgeben mußte, für sich selbst das zu erreichen, was er mit voller Klarheit, mit echtestem Berufe erstrebte. „Der Mensch," so steht auf einem Zettelchen seines Nachlasses, „tauscht die Hoffnungen, aber zu hoffen hört er nicht auf. Unser Glauben und Hoffen war unser Leben. Und so mag es immer nur leere Hoffnung gewesen sein, daß, was mir selbst nicht mehr, doch Anderen zu Gute kommen könnte; sie gab mir die Kraft weiter zu studiren, und ersetzte mir die Vorfreude eigenen Gelingens, die ich allmälig verlor." — Wie seine Gespräche von Eitelkeit, Scheinsucht und Selbsttäuschungen befreiten, und in Sokratischer Weise zur Selbstbesinnung, auf den rechten Weg des Lebens führten, so werden sie nun auch fortwirken auf seine Nachwelt als Mahn- und Weckrufe im theueren Vermächtniß seiner Studien. Wenn seine Dichterwerke, besonders sein „zwischen Himmel und Erde" der Welt schon die gewaltige Kraft des echten Herzenskündigers und Gewissenschärfers offenbarte, der mit erschütterndem Ernste die Nacht der Leidenschaft, die dunklen Räthsel unseres Seelenleben mit priesterlicher Würde,

mit lichter Klarheit erhellte und deutete, so wird man in diesen Studien die lautere, ureigene Quelle seiner Dichtergröße finden, im großartigen Wahrheitssinn, in der wundervollen inneren Uebereinstimmung dieses vom Anfang an bis zuletzt sich gleichbleibenden, unerschütterlich-festen, durchaus mannhaften Charakters, dem moderne Sentimentalität allezeit fern blieb. Die ganze, volle Bedeutung dieses echt-deutschen Mannes, sein innerstes Sein und Wesen kann doch erst aus diesem seinen Studienwerke ganz erkannt werden. —

— Nachdem ich den Hauptinhalt, die vorgefundene Gestalt und Methode der Studien, ihren Einfluß auf Ludwig's Entwickelung als Dichter und Forscher beleuchtet, und die Methode meiner Herausgabe derselben dargelegt habe, ist hier nun noch der wesentliche Inhalt, der innere Zusammenhang und Fortschritt der Untersuchungen, nach der Reihenfolge der einzelnen Manuscriptbände, übersichtlich darzustellen und zu charakterisiren, und über mein Verfahren bei der Auswahl und Anordnung derselben genauere Rechenschaft abzulegen. —

— A. Aus umfangreichen dramaturgischen Heften und Nachlaßblättern früherer Zeit vom Jahre 1840—50 habe ich hier nur eine kleine Auswahl mitgetheilt, als erste Anfänge der Shakespeare-Studien, Vorstudien, die später mannigfach berichtigt und umgebildet wurden. Manches hierher Gehörende wurde im biographischen Abschnitte mitgetheilt, um die allmälige Klärung der künstlerischen Anschauung Ludwig's zu veranschaulichen.

B. Manuscriptband I, (Heft 1) der Shakespeare-Studien, gr. 4°, 248 Seiten.

Die Niederschriften sind in den Jahren 1851—55

entſtanden, jedenfalls nicht vor 1850, was aus einzelnen Bemerkungen nach Theateraufführungen, denen Ludwig beiwohnte, zu erſehen war. — Mehr als in den anderen Bänden finden ſich hier Bemerkungen auch über neuere Dramen, meiſt jedoch über ältere, leider vergeſſene, von Leiſewitz, Klinger und Schröder, deren Studium dem Dramatiker noch immer ſehr zu empfehlen iſt. Die Hauptthemas der Unterſuchungen über die Tragödie treten ſchon in dieſem Bande anſchaulichſt vor, als Didaskalien zu den Dramen, oder in davon abgeſonderter freier Betrachtung, auch das Hauptthema über das Verhältniß der tragiſchen Behandlungsweiſe Shakespeare's und Schiller's, das in den ſpäteren Bänden noch präciſer und vielſeitiger erörtert wird. Nichts Weſentliches wurde davon ausgeſchieden, nur Einzelnes, ſpäter beſſer Begründetes, präciſer G-faßtes, und Manches, was Ludwig ſelbſt bei der Veröffentlichung unzweifelhaft ausgeſchieden haben würde. Manches ſpäter Wiederholte wurde beibehalten, weil es als beſonders wichtig, als typiſch charakteriſtiſch, öftere Beleuchtung wünſchenswerth machte, auch um durch das ſich mehr und mehr Klärende ſeines Urtheils den Entwickelungsprozeß ſeiner künſtleriſchen Grundſätze möglichſt zu veranſchaulichen. Schon hier ſucht er ſich das weſentlich Verſchiedene der Behandlungsweiſe Shakespeare's den anderen, beſonders der deutſchen gegenüber anſchaulich klar zu machen. Vieles darüber bereits von Huber, Woltmann, Tieck, Gervinus u. A., meiſt nur beiläufig Erörtertes wird eindringlich unterſucht, von techniſchen Geſichtspunkten aus neu beleuchtet. Die Unterſuchungen über den Unterſchied der engliſchen und franzöſiſchen, der freien und der concen-

rirten dramatiſchen Form, über die aus den Grundbedingungen derſelben entſtehenden Vortheile und Nachtheile treten hier bereits immer lebendiger vor. — Es beginnen hier die feinen Bemerkungen über die Behandlung des Dialogs, über die Art und Eintheilung der Scenen, über das Tragiſche der ſogenannten gleichen Berechtigungen, über realiſtiſche und idealiſtiſche Behandlungsweiſe, über den Widerſpruch in den tragiſchen Charakteren, über die Behandlung des Peinlichen, über die ideale Behandlung der Zeit und des Ortes bei Shakespeare, über den cauſalen und pragmatiſchen Nexus, ſowie die Forſchungen über die Natur der Leidenſchaft, und über ihre künſtleriſche Behandlung. Nur einiges zu Subtile und Individuelle wurde ausgeſchieden. Schon hier war das Detail oft ſehr überwuchernd, wie in den Plänen, was die Ueberſicht des Ganzen ohne ſorgfältige Ausſcheidungen beeinträchtigen würde. Es wurden ſchon hier zu viele Detailregeln der Kompoſition ſchematiſirt, aber nicht im Weſentlichen zuſammengefaßt, die ich ausſchied, weil Ludwig es ſelbſt gethan haben würde. Er klagt in einer Niederſchrift ſelbſt „über ſein oft zu weit getriebenes Individualiſiren, auch in der Analyſe. Er zerlege jede neue Anſchauung zu ſehr in ihre Theilvorſtellungen, er fürchte ſeine intuitive Fähigkeit durch Analyſe zu zerſtören.“ — Unklar gefaßte Sätze, wenn der Inhalt ſpäter in reiferer Geſtalt wiederkam, wurden ausgeſchieden. Eben ſo die ausführlichen Excerpte aus dramaturgiſchen Werken Huber's, Woltmann's, Immermann's, J. Schmidt's, Gervinus', deſſen treffliche Zuſammenſtellung des Weſentlichen und Charakteriſtiſchen der Behandlungsweiſe Shakeſpeare's, im vierten Bande ſeines Shakespeare, Ludwig

vollständig billigte und immer wieder studirte. Er führte vieles darin nur Angedeutete im Interesse der dramatischen Praxis weiter aus. J. F. Schöne's Abhandlung über Richard III. erwähnte er mit dem Bemerken, daß seine Untersuchung in verdienstlicher Weise an die Lessing's über die tragischen Charaktere anknüpfe und sie fortsetze. — Ludwig selbst that dies in den späteren Bänden noch gründlicher, Vieles erweiternd, berichtigend, abschließend. Die Excerpte aus Meyer's Biographie L. Schröder's, aus Maaß' Schrift „über die Leidenschaften", die er immer wieder studirte, aus Lewes, mit dessen dramaturgischen Urtheilen er meist übereinstimmte, aus Zimmermann, Ed. Devrient's Geschichte der Schauspielkunst u. A. wurden sämmtlich ausgeschieden. —

— C. Manuscriptband II, (Heft 2), gr. 4°.

Zunächst ist hier zu erwähnen, daß dieser Band II: zwei chronologisch aus einander liegende Hefte (Heft 2 vom Jahre 1855—56 und Heft 4 vom Jahre 1858—60) enthält, die Ludwig wohl des Bogenformates wegen zusammenbinden ließ. Band III enthält das dazwischenliegende Heft 3 (1857—58). — Dies Heft 2 enthält 78 enggeschriebene Seiten. Der Text ist oft schwer zu lesen, wegen vieler Noten, Einschaltungen, Correkturen. Es waren hier noch mehr Ausscheidungen nothwendig, als im Band I, weil Vieles oft wörtlich wiederholt, Manches später von ihm verworfen oder präciser, anschaulicher gefaßt wurde. Das Detail wurde, wie in seinen Gesprächen, immer wieder analysirt, fast mit dem Mikroskop, mit der Lupe betrachtet. Manches zu Minutiöse wurde daher auch hier ausgeschieden. Wiederholungen desselben Themas ließ ich oft absichtlich stehen, weil es

doch zugleich von neuen Seiten beleuchtet wurde, beſonders in den Unterſuchungen über die Behandlung des Dialogs, über die künſtleriſche Behandlung gegenüber der naturaliſtiſchen. Einzelne etwas verworrene, incorrekte Sätze mußten, der Wichtigkeit des Inhalts wegen, unverändert aufgenommen werden.

— Die Hauptthemas der Dramaturgie treten nun immer ſchärfer beleuchtet vor. Für den Dichter und Schauſpieler ſind beſonders die Bemerkungen über die Behandlung des Dialogs wichtig und lehrreich, an Engel, Hurd, vor Allem an Leſſing erinnernd, nur daß Ludwig faſt immer nur Beiſpiele aus Shakespeare, aus Hamlet, Othello, Macbeth, Lear anführt. Ein ſehr anſchauliches Beiſpiel aus Hamlet wurde vollſtändig abgedruckt, weil es zeigt, wie fein Ludwig die dramatiſche und ſchauſpieleriſche Organiſation jeder Scene durchempfand, wie ſehr er auch als Schauſpieler, nicht blos als Dichter zu leſen verſtand. Das Poetiſche haben Viele im Shakespeare erkannt und gezeigt, das Schauſpieleriſche in ihm nur ſehr Wenige.

Seine Bemerkungen über Törring's, Hebbel's Bernauerin-Dramen wurden bei Beſprechung der Bernauerin-Dramen und Fragmente Ludwig's, theils hier abgedruckt. — Auch in dieſem Bande iſt Alles auf die Tragödie, auf Shakespeare's Behandlung derſelben gerichtet. Die Themas des erſten Bandes kommen wieder, von neuer Seite beleuchtet, die Haupt- und Nebenthemas treten wie im freien Geſprächsgange vor und zurück, künſtleriſch gruppirt.

Daß Ludwig ſeinen Studien über den Dialog Shakeſpeare's nicht den engliſchen Originaltext, ſondern Schlegel-

Tieck's Ueberſetzung zu Grunde legte, das wird hoffentlich nicht befremden. Ihre Vortrefflichkeit iſt auch in England anerkannt, ſie beweiſt, daß die deutſche Sprache vorzugsweiſe geeignet iſt, der dramatiſchen Dialogbehandlung Shakespeare's in muſterhafter und originaler Weiſe nachzuſtreben. Uebrigens tadelte auch Ludwig Manches in Schlegel's Ueberſetzung, ſie war ihm, wie wir ſehen werden, beſonders bei charakteriſtiſcher Affektdarſtellung oft zu fließend, nicht unmittelbar, nicht fertig genug für ſchauſpieleriſche Darſtellung. Ludwig lernte noch in den letzten Jahren engliſch, und las einige Tragödien Shakeſpeare's im Originale. — Das wichtige Thema über die Motivirkunſt tritt ſcharf hervor, wird aber ſpäter noch anſchaulicher erörtert. Ebenſo das über Naturwahrheit und Kunſtidealität, über Styl und Manier, über das Dramatiſche und Theatraliſche, das ſogenannte Bühnengerechte, über idealen und pragmatiſchen Nexus. Das ſpäter noch anſchaulicher beſprochene Thema über Furcht und Mitleid, Schuld und Leiden tritt ſchon hier in den Vordergrund, und mit ihm das Hauptthema über Shakeſpeare's und Schiller's tragiſche Kunſtbehandlung. — Die Studien über die Leidenſchaft und ihre künſtleriſche Behandlung, die ihn in der Zeit, wo er „Zwiſchen Himmel und Erde" dichtete, ſehr lebhaft beſchäftigten, werden auch dem Maler, Bildhauer und Muſiker erwünſcht und förderlich ſein. Der Vergleich Shakeſpeare's und Tizian's beſchäftigte ihn oft. Auf die Bemerkung Immermann's über Tizian's Venus kam er immer gern zurück, er beleuchtete das Thema der Natur- und Kunſtwahrheit dabei immer wieder von neuer Seite durch anſchauliche Beiſpiele. Das Verſtändniß, die Durchdringung

aller Künste und ihrer Kompositionsgeheimnisse war ihm Lebensbedürfniß, wie jedem echten Dichter.

— Die umfangreichen, sorgfältigen Excerpte, besonders aus dramaturgischen Werken, so interessant sie auch sind, wurden sämmtlich ausgeschieden. Es sind dies viele aus Maaß, mit detaillirten, immer wieder neu schematisirten Tabellen über die Leidenschaften und Affekte; aus Götzinger's Sprachlehre, aus Kant's Anthropologie, aus Immermann, mit dessen Vorrede zum „Hofer" er sehr einverstanden war; aus Hurd, dessen Bemerkungen über das Sichausleben der poetischen Charaktere er wesentlich erweiterte, dessen naturalistische Grundsätze er verwarf; aus Devrient's Geschichte der Schauspielkunst, die er sehr verehrte und immer wieder studirte. Manches schon von Anderen Bemerkte wurde mit neuer originaler Fassung, mit so durchdringendem künstlerisch praktischen Blicke erörtert, daß es schon deßhalb nicht ausgeschieden werden durfte. —

— D. Manuscriptband III, (Heft 3), gr. 8°.

Er enthält in Gr.-Oktav 142 Seiten, oft schwer zu entziffern, weil eng, in- und durcheinander geschrieben, und oft corrigirt. Die Niederschriften sind aus den Jahren 1857—58.

Es war hier sehr viel auszuscheiden, viele oft wörtliche Wiederholungen aus den früheren Heften. Aber der Inhalt zeigt nach den Ausscheidungen des Unwesentlichen, zu Individuellen, ein immer tieferes Eindringen in die wichtigsten Themas der tragischen Komposition. Die lebendige Originalität seiner Gesprächsweise gestaltet sich nun immer mehr zur Methode der Untersuchung. In Sokratischer Weise schweift sie oft in scheinbar ganz

fernliegende Gebiete ab, sie beleuchtet Manches nur andeutungsweise, zu tieferer Ergründung auffordernd, aber aus den Nebenthemas tritt oft plötzlich das Hauptthema wieder hervor, neu beleuchtet, schärfer, bestimmter, anschaulicher dargestellt. Scheinbar Paradoxes enthüllt sich uns als volle Wahrheit. — — Die Art und Weise des freien, ungezwungenen, künstlerisch vollendeten dramatischen Fortschritts des Shakespeare'schen Dialogs wird von Ludwig mit feiner Beobachtung nun immer klarer entwickelt. Die Analyse desselben tritt in diesem Bande in den Vordergrund, sie beleuchtet das Hauptthema, die dramatische Behandlungsweise Shakespeare's gleichsam im typischen Spiegelbilde. Wie der Naturforscher immer wieder die Arten und Unterarten der Gattung studirt, um die ewigen, unwandelbaren Gesetze der schaffenden Natur, um den Zweck der Gattung zu erkennen und zu enthüllen, so suchte Ludwig durch oft fast mikroskopische Untersuchung, durch detaillirteste Analyse des Shakespeareschen Dialogs immer tiefer einzudringen in die psychologischen Gesetze seiner künstlerischen dramatischen Behandlungsweise, sie anschaulichst aufzuzeigen. Wie in seinen Gesprächen werden oft in scheinbar ganz beiläufigen, gelegentlichen Studienbemerkungen manche tiefeingewurzelte Vorurtheile der deutschen Dramaturgie in der Wurzel angefaßt und beleuchtet. Ganz wie bei Lessing. — In den, besonders für Dichter und Schauspieler lehrreichen Dialoguntersuchungen wird man viel Neues und Anregendes finden, das zu neuer Forschung drängt, die Beobachtung und Erkenntniß des echt Dramatischen schärfend und fördernd. Dies zeigt sich ja ebenso im Baue der kleinsten Scene, wie im Baue des Ganzen, ja man erkennt es im

lebendigſt-anſchaulichen Spiegelbilde am ſicherſten, wenn man die Bewegungsgeſetze der einzelnen Scenen aufmerkſam beobachtet und analyſirt.

Manches in dieſem Bande iſt nur lakoniſch angedeutet, aber doch oft ſchärfer beleuchtet als in den ſpäteren Bänden, wo die Zuſammenſtellung des beobachteten Details in anderer Faſſung immer wieder verſucht, doch nicht glücklicher erreicht wurde, wie ja oft auch im Geſtaltungsprozeſſe ſeiner dramatiſchen Pläne. Der erſte, geniale Blick, das Grundaperçu ſeiner naiven Anſchauungsweiſe war meiſt durchdringender, überzeugender als die ſpäteren Verſuche, das Gefundene zuſammenzufaſſen, wobei das Detail meiſt nochmals im Detail analyſirt wurde.

Daß Ludwig's Dialog, ſchon im „Erbförſter", wie auch der Lessing's und H. v. Kleiſt's, in den feinen, mimiſchen Wendungen und Retardationen mit Shakeſpeare's Dialog in der That Aehnlichkeit hatte, das werden aufmerkſame Beobachter wohl ſchon bemerkt haben. Dies zeigte ſich eben auch in ſeinen Geſprächen, die oft mit verſteckter Abſichtlichkeit behaglichſt abſchweiften, ausweichen, retardirten, die mehr errathen, aufſpüren und ſelbſt finden ließen, was denn eigentlich die Hauptſache, was das Weſen des Gegenſtandes war, über den man eben ſprach. Auch im Fortgange ſcheinbar gleichgültigſten Geſpräches zeigte ſich oft ſein eminent dramatiſches und ſchauſpieleriſches Talent, wie die Kunſt des wohlgeübten Muſikers in den genialen Ausweichungen, Trugſchlüſſen und harmoniſchen Auflöſungen des Themas. Es war ganz Kunſt, und doch ganz Natur, hold verſchleierte, naive, ureigene Natur. Was ihm inſtinktives

Talent und sorgfältige Beobachtung wirklicher Gespräche im Leben zeigte, das fand er eben in reinster Vollendung, im künstlerischen Typus ausgeprägt im Dialoge Shakespeare's, und ich wüßte Keinen zu nennen, der die innerste Eigenthümlichkeit, die volle Lebenswahrheit dieses Dialogs anschaulicher und lehrreicher analysirt und enthüllt hätte, auch Tieck nicht ausgenommen. Nur Lessing's Analyse des Terenzdialogs, bei Gelegenheit der „Brüder" könnte hier als Vorbild genannt werden. Philosophen und Philologen lesen selten mit den Augen des Schauspielers, dies gehört aber vor Allem zum Verständniß des dramatischen Dialogs. Wie und wodurch Shakespeare der Natur, der Wirklichkeit ihr künstlerisch-typisches Spiegelbild gab und ablauschte, das wurde Ludwig bei der Betrachtung seines Dialogs immer klarer. Hier fand er, was Diderot auf naturalistischem Wege rastlos gesucht, und doch nicht gefunden hatte. Dabei kam er zugleich dem innersten Wesen seiner künstlerischen Spiegelung der tragischen Charaktere und damit dem Hauptthema, der Beleuchtung seiner tragischen Kunstbehandlung, der Wirklichkeit des Lebens gegenüber, immer näher. Wie er in den Untersuchungen über Shakespeare's Dialogbehandlung immer von der Beobachtung des wirklichen, dramatischen Gespräches im Leben selbst ausging, ganz ebenso suchte er schon in früher Jugend über das Wesen der tragischen Charaktere durch sorgfältigste Beobachtung der Wirklichkeit des Lebens klar zu werden. Die psychologisch tiefeindringenden Bemerkungen über Leidenschaft und Affekt, über das aus ihrer innersten Natur sich gestaltende Schicksal der Menschen, über Ethik, Moral, sind hier oft wie in stenographirter Niederschrift seiner Ge-

ſpräche aufbewahrt. Was er erſt ſpät bei Shakespeare fand, das hatte er von früh an unbewußt in ſich gefühlt, in der Beobachtung der Wirklichkeit geahnt und geſucht. Es trat nun immer lebendiger in den Vordergrund, ſeinen künſtleriſchen Geſichtskreis mächtig erweiternd. Anthropologiſche, pſychologiſche Studien beſchäftigten ihn ſchon früh lebhaft. Kriminaliſtiſche Schriften, Darſtellungen pſychologiſch-eigenthümlicher Leidenſchaftsprozeſſe des wirklichen Lebens liebte er von Jugend an, und ſtudirte ſie eifrig. Originelle, ihn pathologiſch ergreifende Leidenſchaftsprozeſſe, die ihm ſchon in der Kindheit nahe waren, beobachtete, durchſchaute er ſchon früh. Sich loszumachen von ihrem pathologiſchen Eindrucke, dazu halfen ihm die Werke der romantiſchen Schule, die ſeine Jugendlektüre waren, nur wenig. Die Alten, Shakespeare, Goethe lehrten es ihm. Die Fehler künſtleriſcher Leidenſchaftsdarſtellung auch in den Tragödien unſerer Klaſſiker wurden ihm doch erſt auf dem Wege ſeiner Shakespeare-Studien vollſtändig klar. Er fand, daß Shakespeare wie in ſeiner Dialogbehandlung, ſo auch in der Darſtellung der tragiſchen Charaktere und ihrer Schickſale weit mehr von der Wirklichkeit, von der Natur der Leidenſchaft ausging, als die ihm darin doch am meiſten verwandten Alten, mehr als alle modernen Dramatiker. Das Muſterhafte ſeiner tragiſchen Darſtellungsweiſe fand er eben darin, daß ſie durchaus im Einklange war mit dem Prozeſſe, mit den Entwickelungsgeſetzen der tragiſchen Charaktere und ihres Schickſals in der Wirklichkeit, ſie künſtleriſch ſpiegelnd im vergrößerten klaren Phantaſiebilde.

So tritt denn nun in dieſem Bande das Thema der tragiſchen Charakterbehandlung Shakespeare's als ein

Hauptthema, als der Central- und Kernpunkt seiner Untersuchungen immer entschiedener in den Vordergrund. Man wird hier und in den folgenden Bänden manche tiefe und neue Bemerkung und Forschung über Charakter, Temperament, Leidenschaft und Affekt, über Schuld und das aus ihr folgende Leiden, über ihre praktisch-dramatische und schauspielerische Darstellung finden, die das innerste Wesen seiner tragischen Kunstbehandlung und ihren Unterschied von der anderer Dramatiker anschaulichst klar machen. Psychologische Schriften, besonders Kant's Anthropologie und Maaß studirte er damals eifrig, auch Hegel und Solger, fand aber für diese der tragischen Kunstbehandlung wichtigste Untersuchung, trotz mancher Anregung, auch von ihnen sich nur wenig gefördert. Es war, meiner Ueberzeugung nach, ein glücklicher Instinkt seines Talents, daß er in der Jugendzeit nicht von philosophischen Universitätsstudien ausging, sondern, wie Montaigne, direkt von der Erfahrung, von der Beobachtung des wirklichen Lebens, und nur nebenbei von philosophischen Schriften, die mehr mit Anthropologie, Psychologie, als mit Metaphysik zu thun haben. Abstrakte philosophische Studien führten ihn in der Jugendzeit nicht wegab, sie schwächten ihm nicht die sinnliche Kraft originaler, dichterischer Anschauung. Zwar ganz abweisen konnte er sie auch damals nicht, wo Hegel's Aesthetik, die Geister mächtig fesselnd, fast überall herrschte und den Ton angab. Aber erst in der Manneszeit studirte er sie eifrig, als seine Anschauung schon fest und original ausgeprägt war, nicht in der Jugendzeit, nicht wie so Viele zum Nachtheil ihrer dichterischen Talententwickelung. Die besten und berufensten Dramatiker

unſerer Zeit begannen mit dem Studium derſelben; ihre originale Phantaſieanſchauung, die Unbefangenheit ihres poetiſchen Talents wurde dadurch mehr beeinträchtigt, als gefördert, was z. B. ſelbſt bei Hebbel's genialem dramatiſchen Talent im anſchaulichen Beiſpiele vorliegt. Die Jugendeindrücke zu vergeſſen, ſich von den Irrthümern loszumachen, die durch zu frühzeitiges Studium der Philoſophen auf Univerſitäten eingeſogen wurden, das iſt im reiferen Alter viel ſchwerer als man glaubt. — Ludwig ging auch hier ſeinen eigenen Weg, von der Erfahrung, nicht von Schulphiloſophie aus. Das für die poetiſche Praxis Gute und Brauchbare in Hegel's Schriften wußte er ſehr wohl zu würdigen, ſeine innerſte Natur war aber mehr auf poetiſche Darſtellung als auf philoſophiſche Begriffsanalyſe angewieſen. Die ſpiritualiſtiſch-helleniſche, ſcholaſtiſch-ſyſtematiſche Grundlage der Hegel'ſchen Aeſthetik, ihre hyper-idealiſtiſche Poetiſirung der Welt und des Lebens lag Ludwig's Empfindungs- und Anſchauungsweiſe jederzeit fern. Mit naivem Künſtlerblicke beobachtete er die Erſcheinungen des Lebens und der Kunſt. — Maaß' „über die Leidenſchaften u. ſ. w." war bis zuletzt ſein Lieblingsbuch, er erweiterte viele Unterſuchungen deſſelben durch eigene Beobachtung. Auch in den Unterſuchungen über die gemiſchten Gefühle und ihre künſtleriſche Behandlung in der Tragödie fußte er auf Leſſing's Unterſuchungen, durch anſchauliche Beiſpiele aus Shakespeare ſie berichtigend und weiterführend.

Man wird in dieſen und den folgenden Bänden darüber Vieles finden, was, auch abgeſehen vom dramaturgiſchen Werthe, anregt und fördert. Ohne ſein vorwiegend dichteriſches, dramatiſches Talent wäre Ludwig

unzweifelhaft auf dem Wege dieſer Forſchungen ein Pſycholog originalſter Art, wenn auch ſicher kein Schulphiloſoph geworden. Es war der Weg, die Lehrmethode des Sokrates, des Montaigne, in original-deutſcher Weiſe fortgebildet; gründlichſte Beobachtung der menſchlichen Natur, faſt vollſtändige Unbefangenheit von nationalen Vorurtheilen, und ein durchaus originaler Charakter machte ſie zu Geiſtesverwandten. Ich kann nie Montaigne's Schriften leſen, ohne an Ludwig's Geſpräche zu denken. Sie waren ſein Lieblingsbuch, er lernte ſie aber erſt ſpät kennen. Wie bei Montaigne, finden ſich auch in Ludwig's Studien oft fruchtkeimende Ideen, die ihren Körper mehr ſuchen als erhalten, oft iſt Wahres mit Halbwahrem, zunächſt paradox Erſcheinendem gemiſcht, aber ſo unzertrennlich gemiſcht, daß ich oft erſt nach langer Erwägung, im Intereſſe der dadurch veranlaßten, weiter zu führenden Forſchung, mich zur Ausſcheidung doch nicht entſchließen konnte. Ludwig kannte Herbart's Schriften nicht, mit dem er in pſychologiſcher Beobachtung und Forſchung viel Verwandtes hatte, nur daß er auf den Inhalt der Leidenſchaftsprozeſſe und ihrer inneren Geſetzmäßigkeit, auf das Vor- und Zurücktreten ihrer Haupt- und Nebenvorſtellungen im anſchaulichſten Nachweiſe noch mehr bedacht war, als auf mathematiſche Formeln. Doch drängte es auch ihn oft im Bezug auf den dramatiſchen Bau zu mathematiſchen, geometriſchen Formelſchemas, die er immer wieder neu entwarf, womit er jedoch zu keinen mittheilenswerthen Abſchlüſſen kam. Glücklicher waren ſeine Verſuche des Analogiennachweiſes der muſikaliſchen Kompoſition, ihrer kontrapunktiſchen Geſetzmäßigkeit, — und der dramatiſchen Kompoſition

Shakespeare's, die er in anschaulichen Beispielen oft klar beleuchtete. — Auch Schopenhauer's Werke las er nie, dem er doch im Bezug auf die Musik, im Bezug auf die Grundanschauung, der Trennung des Intellekts und des Willens sicher beigestimmt hätte, die Ludwig als Hauptsache künstlerischer Behandlung in Shakespeare's Werken erkannte und nachwies, über die er oft, ohne es zu wissen, geradezu mit Schopenhauer's Worten sprach.

In den Vordergrund traten nun die Forschungen über tragische Schuld und ihre Folgen, über unsere Neigung, die Schuld zu verdunkeln, zu bemänteln, die in unserer Tragödie, auch bei Schiller, sich oft zeigt, die Ludwig als wesentlichen Grund der meisten Mängel derselben, Shakespeare gegenüber, erkannte und nachwies. Die Untersuchungen über den idealen, ethischen und pragmatischen causalen Nexus, über die concentrirte und freie dramatische Kunstform hängen damit innigst zusammen. Manches ist auch hier, wie bei Lessing, nur angedeutet, nicht erschöpft, aber so wurzelhaft angedeutet, daß es weitere Forschungen veranlaßt. Es sind eben auch hier überall formenta cognitionis, Samen für die Nachwelt, oft in beiläufigen Bemerkungen versteckt, ausgestreut, die vorwärts drängen, deren Frucht nicht ausbleiben wird. Doch diese Forschungen über das Wesen der tragischen Charaktere, über ihre künstlerische Behandlung sind hier bereits zu wichtigen Resultaten gekommen. Er schwankte nie darüber, weder in den Gesprächen noch in den Studienniederschriften, was doch bei anderen Themas der Untersuchungen nicht selten der Fall war. Er hielt sie standhaft fest als einen Hauptgewinn seiner Studien, als den Kernpunkt, von dem aus die tragische

Kunſtbehandlung Shakespeare's, das Verhältniß derſelben zur deutſchen erſt ganz klar und anſchaulich zu machen ſei. Der Gedanke der Veröffentlichung der Studien wurde ihm damals immer lebendiger. Viele forderten ihn auf, wenigſtens Einzelnes davon zuſammenzuſtellen und zu veröffentlichen. Er verſuchte es in den am Schluß der Auswahl dieſes Bandes abgedruckten „Andeutungen", die er in den „Grenzboten" veröffentlichen wollte, wovon er aber doch ſchließlich abſah. Es iſt ſehr charakteriſtiſch, daß dieſe „Andeutungen" von dem Hauptreſultat, über das Weſen, den inneren Widerſpruch des tragiſchen Charakters nichts erwähnen. Und doch iſt dieſe Unterſuchung gegenüber der Kant-Schiller'ſchen tragiſchen Theorie unzweifelhaft ein großes Verdienſt Ludwig's, eine ſehr weſentliche Klärung und Berichtigung der tragiſchen Kunſtlehre. — Alte und neue Pläne drängten damals mit oft ungeſtümer Gewalt ein in den Text der Studien, beſonders die wichtigen Umarbeitungsſkizzen zur Bernauerin vom Jahre 1856; die Umbildungsgrundlage derſelben, die im Jahre 1858 fragmentariſch ausgeführt wurde, keimte ſchon damals auf. Ebenſo die Skizze des M. Falieri, der M. Stuart u. A. Dieſe Skizzen und Bemerkungen habe ich hier ſämmtlich ausgeſchieden, aber genau durchgeſehen, und ſoweit es zur Charakteriſtik ſeiner Pläne und Fragmente nöthig war, in der Beſprechung derſelben mitgetheilt. Die Beſchäftigung mit der Ausführung dieſer Pläne, zu der eben die Reſultate der Studien immer lebhafter drängten, hinderte die Ausführung, den Abſchluß der Studien. Er ſchwankte damals oft zwiſchen den Plänen und Studien, ja er wollte letztere ganz aufgeben. — Er klagte damals,

auch in den Niederschriften „die sinnliche Fülle, das Frische, Quellende der Farbe, das Helldunkel, die unmittelbare Erscheinung in ihrem Reichthum, die Greiflichkeit, Körperlichkeit in der Modellirung müsse er durch poetisches Schaffen sich erst wieder erwerben, die er durch seine Studien und Plananalysen in den letzten Jahren sehr beeinträchtigt habe. Er suche jede Wirkung sogleich auf Regeln zu bringen, sie theoretisch und praktisch in Anwendungsformeln festzuhalten, wodurch er den Nutzen aufhebe, und sich immer tiefer in Abstraktionen und Reflexionen einwühle." „Seit 1850 — so lautet eine andere Niederschrift — wo mir die Kritik rieth, meine Phantasie zu discipliniren, habe ich alles Mögliche gethan, ihre Ueppigkeit zu verschneiden, und den Verstand mehr zur Herrschaft zu bringen, zu sehr nach klarstem Bewußtsein gestrebt. Hätte ich die Zeit machen lassen, sie hätte allein gebracht, was ich brauchte. Ich träumte immer weniger, schlief ganz leicht und fast mit Bewußtsein; der Wille ist der entschiedenste Antagonist der Phantasie, er vermag gar nichts, sie zu reizen. — Ich empfinde statt der unmittelbaren Empfindung zu sehr die Vorstellung ihrer Regel oder ihres Gesetzes. Meine Lage lähmt die Phantasie, ich will ihr mit dem Verstande zu Hilfe kommen, und lähme sie damit vollends. Der Verstand wird bei mir Tyrann der Phantasie. Mein Konzipirtalent hat in meiner Studienzeit eine Ausbildung gewonnen, die mit dem so lange gänzlich unbeschäftigten Talent der Ausführung sich nicht mehr verständigen kann. Naturgemäß muß eines am Anderen wachsen, so müssen sie zusammen fortschreiten in Kraft und Bildung. Schon in „Himmel und Erde" ist das Mißverhältniß der Thätigkeit

des Begriffs und des rein Anschauenden sichtbar. Zu langes Besinnen erzeugt Muthlosigkeit, die zum Drama immer mehr unfähig macht. Sie ist die Begleiterin meines chronischen Uebels. Ich glaube, ich bin in Gefahr zu großer Vertiefung und Verinnerlichung, und zu detaillirter Charakteristik." Es wurde eben auch hier, was ich im Gährungsprozesse seiner dramatischen Pläne, bei seinen Bekenntnissen über sein Farben- und Formen-Spectrum im ersten Bande ausführlich erörterte und nachwies, die bewundernswürdige Sicherheit und instinctive Zweckmäßigkeit seiner magischen Phantasieanschauung durch zu peinliches Abwägen skeptischen Denkens oft getrübt, ja zerstört. Zu anhaltende Verstandesthätigkeit verschob, verdarb die geniale Konzeption, deßhalb blieb mancher herrliche dramatische Plan unvollendet liegen. —

Dann, an einer anderen Stelle: „Meinem „Erbförster" fehlt nur, daß die Situation nicht vom Hause aus tragisch, und daß der Idealnexus daher nicht mit dem causalen zusammenfällt, und das poetische Fleisch; außerdem ist er ganz gut und in Shakespeare'scher Technik gedacht und gearbeitet. Ich habe einer Kritik zu große Aufmerksamkeit erwiesen, die selbst auf dem Abwege war, und dadurch meine Phantasie geirrt und ihren Zauber gelähmt." —

Von München aus rieth Geibel, die „Bernauerin" abzuschließen, und sie zur Tragödien-Preisbewerbung einzusenden. Ludwig ging an's Werk. Die in den „gesammelten Werken" (Bd. 2, p. 145 ꝛc.) abgedruckte geniale Fragmentskizze derselben vom Jahre 1856 wurde bis A. 3 frisch und freudig ausgeführt. Er hoffte rechtzeitig fertig zu werden, aber die Krankheit trat wieder heftig und

hemmend auf. So griff er denn wieder nach der Studienmappe. Die gefundenen Resultate lockten, drängten zu neuer Prüfung, zu neuen, noch nicht abgeschlossenen Untersuchungen. Und er hielt diese Resultate doch bereits selbst für so wichtig, „daß er der Poesie einen größeren Dienst zu erweisen hoffte, durch Zusammenstellung und Veröffentlichung derselben als durch eine neue Tragödie." So schreibt er in diesem Bande, in einem Briefentwurfe, „er wolle die Studien dem Könige von Baiern widmen, aus Dankbarkeit für das Stipendium, weil es nöthiger sei, der dramatischen Poesie erst wieder den natürlichen Boden zu unterbreiten, da die besten Talente ihr Bestes schon im Suchen danach aufbrauchten, wo dann ihnen für die Produktion nichts übrig bleibe. Darum er gemeint habe, der Kunst einen besseren Dienst zu leisten, durch Wiederherstellung ihres Gesetzes, und so die Unterstützung dadurch, im edlen Sinne des Königs, nicht zur Unterstützung des Künstlers, sondern der Kunst zu machen."

„Mein Beruf ist das Drama, so lautet eine andere Niederschrift. Was ich im Drama erstrebe und will, das liegt freilich vom Zeitgeschmacke des Augenblicks ab, es ist aber in einem tiefen, noch nicht genug erkannten Bedürfnisse des Jahrhunderts begründet, und muß sich allmälig durchsetzen. Ich wagte poetische und bürgerliche Existenz an den Gedanken, meiner Nation, soviel Einer von nicht größerem Talent als das meine vermag, zur Wiederherstellung der Gesundheit, der Poesie, des Lebens zu helfen. Die Schärfung des moralischen, des praktischen Urtheils, die Wahrheit und Würde des sittlichen Lebens zu lehren, ist der eigentliche Beruf des Dichters." — Die Wege des Dichters und Forschers kreuzten sich, sie

drängten ihn zur Entscheidung. Das Schwanken zwischen beiden Wegen, durch Krankheit gesteigert, spiegelt sich anschaulich in den Niederschriften dieses Bandes.

Da tauchte das Phantasiespektrum seines Wallensteinplans ihm plötzlich auf, es ließ ihn nicht los. Schon in diesem Bande beginnen die ersten Skizzen desselben, der im direkten Zusammenhange mit dem Grundaperçu seiner Studien über das Wesen der tragischen Charaktere steht, der es zeigt, wie seine Studien ihn förderten, was sie bei längerem, vom Siechthum weniger verkümmerten Leben seiner dramatischen Produktion gebracht hätten. Die meisten früheren Pläne wurden nun verworfen, für immer zurückgelegt. Aber bald kam ein neues, bedenklicheres Schwanken. Krankheit, Lebenssorgen, und glänzende Anerbietungen von Seiten der Buchhändler, nach dem so bedeutenden Erfolge von „Himmel und Erde" trieben ihn damals auch zu vielen neuen novellistischen Plänen. Er begann eine Erzählung, wo er die Wirkung des Geldes auf verschiedenartige Charaktere darstellen wollte, er suchte über den Unterschied der epischen und dramatischen Behandlungsweise in den „Romanstudien", die nun hier begannen, und in den späteren Bänden, wie auch in abgesonderten Heften fortgeführt wurden, klar zu werden, wobei es sehr charakteristisch ist, daß diese Studien, wie die dramaturgischen, erst nach dichterischer That erfolgten, um die Fehler seines Talents los zu werden, die ihm die eigene Produktion zeigte. Doch dies Schwanken endete bald, und für immer. „Meine Erzählungen, so lautet eine sehr charakteristische Niederschrift, schrieb ich aus Noth. Die Nothwendigkeit, Geld zu schaffen, um studiren zu können, ließ mich die

Erzählung ergreifen. Für's rechte Drama war ich noch nicht reif, und da ich es als meine poetiſche Lebensaufgabe anſah, wäre es mir Entheiligung geweſen, es zu gemeiner Brotarbeit zu machen, auch wäre ich wieder in die alten Fehler zurückgefallen, die mir noch nicht klar genug zu machen gelungen war, ich hatte es ja auf eine völlige Neugeburt meines dramatiſchen Weſens abgeſehen. Ich fürchtete, bei tieferem Eingehen in das Weſen der Erzählung die ganze Frucht meiner dramaturgiſchen Bemühungen zu verlieren, und ſchrieb daher, ich kann ſagen, abſichtlich blind darauf los. „Himmel und Erde" machte zu meinem Erſtaunen Glück; wiedergeleſen habe ich es nicht, aber es mag ſehr weitab von Dem liegen, was mir als das Ideal eines Romans erſcheint, was ich mir aber abſichtlich noch nicht völlig klar gemacht habe, weil es meinem dramatiſchen Weſen den Todesſtoß gäbe, ohne einen Nutzen auf Seiten des Romans, da die Natur meines Talents nicht zum Epiſchen neigt, im Gegentheil dem Weſen des Epiſchen entgegengeſetzt iſt. Während ich an den Erzählungen ſchrieb, beſonders an „Himmel und Erde", empfand ich den Unterſchied der Gattung; indem ich ſchrieb, was mir als epiſch betrachtet, mißfiel. Nun habe ich trotzdem mein Gefühl, — ich mühte mich, die Reſultate meines dramatiſchen Studiums in unmittelbares Gefühl zu verwandeln, weil nur aus dieſem ein gutes Werk hervorgehen kann — durch das Schreiben der ſogenannten Erzählung wieder verwirrt, und mein Schickſal iſt es, daß ich, wenn ich mich zu einer dramatiſchen Arbeit geſchickt gemacht habe, ich wiederum zur Erzählung zu greifen durch die Noth gezwungen werde. Ich ſitze nun zwiſchen [illegible] Stühlen." — Er

ſprach mir damals oft, faſt mit denſelben Worten, über dies Schwanken zwiſchen Drama und Roman. Soweit die Sachlage zu überſehen war, zumal nach ſeinen Geſprächsandeutungen über den Wallenſteinplan, war es mir unzweifelhaft, daß er vor Allem den dramatiſchen Weg verfolgen und die Studienreſultate abſchließen mußte, trotz ſehr abweichendem Rathe Anderer. Hielt er doch ſelbſt, mit vollſtem Recht, das Drama für ſeinen Lebensberuf. Trotz ſeiner, durch die eben mitgetheilten Niederſchriften veranſchaulichten Bedenken und Klagen war der Abſchluß dieſer Studien vor Allem dringend nothwendig. Es war der direkteſte, förderndſte Weg zu ſeinem Ziele. Er verfolgte ihn auch, zumal da die zunehmende Krankheit die Produktion hemmte und ſtörte, nun immer eifriger und beharrlicher.

Die Unterſuchungen über den tragiſchen Charakter trieben ihn nun mehr und mehr zur hiſtoriſchen Tragödie. Er ſah ein, daß auf dieſem Gebiete ſein Talent ſich erſt ganz und voll ausleben und zu künſtleriſcher Reife durchbilden könne. Es beginnen nun ſchon in dieſem Bande die Unterſuchungen über die Kompoſition der hiſtoriſchen Tragödie, die freilich auch nicht abgeſchloſſen wurden, die aber doch ſelbſt bei Leſſing noch nicht aufgenommen ſind, ſo ſehr ſie auch mit ſeinen Grundſätzen übereinſtimmen, ſo innig ſie auch mit den Ariſtoteliſchen zuſammenhängen, dem freilich noch keine hiſtoriſchen Tragödien zur Beſprechung vorlagen. Viele ſehr weſentliche Lücken der deutſchen Dramaturgie werden hier von Ludwig beleuchtet und ausgefüllt. Was deutſche Hiſtoriker, Woltmann, Raumer u. A. in Schiller's Tragödien, beſonders auch im Wallenſtein tadeln, die

Vermengung des in der Geſchichte erſcheinenden tragiſchen Typus mit einem idealiſtiſch gedachten, jenem im innerſten Weſen nicht entſprechenden, nicht in poetiſcher Wahrheit dargeſtellten Charakterbilde, die ſich, der Natur gegenüber, auch in ſeinen bürgerlichen Tragödien vorfindet, das wird doch eigentlich erſt von Ludwig in voller Klarheit techniſch-anſchaulich nachgewieſen, und in der Wurzel beleuchtet. Dies eben iſt der Kern- und Centralpunkt, von dem aus Ludwig den Vergleich der tragiſchen Kompoſition Shakespeare's und Schiller's unterſucht. Viel tiefer als bei Diderot erfolgt hier die Aufklärung über den Unterſchied der realiſtiſchen und idealiſtiſchen Behandlungsweiſe. Ludwig's Wallenſteinplan ging ebenſo von originaler Intuition eines lebendigſtklaren, konſequent in ſich abgeſchloſſenen Phantaſiebildes des hiſtoriſchen Wallenſtein's aus, wie von der ſchärfſten, durchdringendſten Kritik des Schiller'ſchen. Man muß es beklagen, daß dies mehr in gelegentlichen kritiſchen Bemerkungen, als in kritiſch erſchöpfender Darſtellung in den Studien geſchah. Deßhalb ſah ich mich genöthigt, bei der Beſprechung ſeines Wallenſteinplans ſelbſt eine zuſammenhängende kritiſche Unterſuchung zu verſuchen, die nach eigner Forſchung und Ueberzeugung im Weſentlichen mit ſeiner übereinſtimmte. Ludwig's kritiſche Bemerkungen zum Wallenſtein Schiller's, die auch in den Studien, wie in ſeinen Geſprächen oft wiederholt wurden, ſind in der Auswahl dieſes und der folgenden Bände in allem Weſentlichen ſtreng wortgetreu mitgetheilt. Einiges davon iſt Briefentwürfen entnommen, die in den Studien fragmentariſch niedergeſchrieben wurden. Die Briefe ſelbſt, die, was öfters

vorkam, vielleicht gar nicht abgesandt wurden, konnte ich nicht zur Durchsicht erhalten. —

Neben diesem wichtigsten Thema über die künstlerische Behandlung der tragischen Charaktere, der Leidenschaft, in der Handlung und im Dialog, finden sich schon in diesem Bande viele Bemerkungen über das Verhältniß der poetischen und philosophischen Betrachtungsweise der dramatischen Kunst, über die sogen. Tragödie der gleichen Berechtigungen, die er nur als Art, nicht als das Grundwesen tragischer Kunstbehandlung zu erkennen vermochte, deren Einseitigkeit er an Beispielen aus Shakespeare nachweist. Ludwig kannte nur die Leidenschaftstragödie, und er hat Recht, trotz der philosophischen Ober- und Unter-Eintheilung der Tragödie. Vom tragischen Widerspruche im Menschen selbst, den er auch in der Wirklichkeit als „den einzigen, auffindbar letzten Grund eines tragischen Menschenschicksals" fand, ging er auch in der Kunst aus. Darin erkannte er das Wesen, den Grundkeim der künstlerisch-poetischen und der theatralischen Darstellung des tragischen Charakters, im vollen Einklange mit Shakespeare. Muß man doch ganz ebenso auch in der Komödie davon ausgehen. Während und nach der Dichtung von „Himmel und Erde" wurde ihm dies für immer klar. In diesem ureigenthümlichen Dichterwerke wurde die Reflexion ganz Gestalt, die Darstellung der Leidenschaft künstlerisch viel reifer als in seinen früheren.

Ueber das Verhältniß der tragischen Komposition Shakespeare's und der Alten enthält auch dieser Band meist nur Andeutungen, aber in anschaulicher, prägnanter Charakteristik. Was Ludwig von Shakespeare's Dia-

log ſagt, von ſeiner künſtleriſchen Behandlung des Peinlichen und Schrecklichen, das gilt ganz ebenſo von Sophokles; darin, nicht in der Handlungskompoſition, ſind Beide ganz verwandt. — Hamlet, Macbeth, Othello, Lear ſind auch hier meiſt die Grundlage ſeiner Unterſuchungen.

Die Beſprechung und Analyſe einzelner Dramen tritt nun immer mehr zurück. Neuere Dramen las, ſah und beſprach er ſchon damals nur ſelten. Die wenigen Ausnahmen glaubte ich nicht ganz weglaſſen zu dürfen. — Die Unterſuchungen über die freie und concentrirte dramatiſche Form wurden ſpäter noch ausführlicher fortgeführt. Vieles davon, auch über das Verhältniß der Schauſpiel- und Dichtkunſt, über das wahre und falſche Bühnengerechte iſt hier nur erſt angedeutet.

Die Excerpte aus Lewes, Hurd u. A. wurden auch hier ſämmtlich ausgeſchieden. Die „Andeutungen", die ich am Schluß der Auswahl dieſes Bandes mittheilte, ſind nicht in den Studien, ſondern mehrmals umgeſchrieben, auf einzelnen Blättern aus jener Zeit entworfen. Ich ſtellte ſie aus ihnen zuſammen. Der Aufſatz iſt ein Verſuch, das bisher Gefundene in freier Form überſichtlich geordnet darzuſtellen. Originale Anſchauung, prägnante Darſtellung des Entwickelungsganges, der Abwege und Mängel des deutſchen Drama's, und die Bemerkungen über die Veranlaſſung und den Zweck ſeiner Studien machten den Abdruck dieſes werthvollen Fragmentes ſehr wünſchenswerth. —

— E. Manuſcriptband II. (Heft 4), gr. 4°.

Dies Heft aus den Jahren 1858—60 enthält 104

enggeschriebene, oft schwer zu entziffernde Seiten. Die schon früher beleuchteten Thema's kehren wieder, vor- und zurücktretend. Die Versuche, durch mathematische Schema's, durch geometrische Zeichnung den Bau des Drama's sich klar zu machen, wurden ausgeschieden, ebenso manche neue Versuche, das früher knapper, bestimmter, lakonischer Gesagte übersichtlich zusammenzufassen, die nicht abgeschlossen, sondern durch neue sich ihm aufdrängende Detailuntersuchungen unterbrochen wurden. Das Thema über das Wesen der tragischen Charaktere tritt nun Anfangs zurück, bald aber heller, farbiger, durchdringender beleuchtet wieder in den Vorgrund. Der Rhythmus der musikalischen Themabehandlung zeigt sich hier sehr anschaulich als die Urform seiner Darstellungsmethode. Durch Ausscheidungen des Unwesentlichen suchte ich ihn auch hier möglichst festzuhalten.

Das Hauptthema dieses wichtigen Bandes ist die Untersuchung über den Unterschied der naiven und sentimentalen Poesiebehandlung, direkt ausgehend und anknüpfend an Schiller's Untersuchungen. Der Unterschied der naturalistischen, realistischen, der idealistischen und der künstlerisch-idealen, der rhetorischen und poetischen Darstellungsweise, der in allen Künsten der Kernpunkt verschiedenartiger Komposition und Stylbehandlung ist, wird hier auf dem Gebiete des Drama's nicht blos in einzelnen Beispielen, sondern im Grundkeime, in der Wurzel aufgezeigt. Ludwig war eine durchaus naive Natur, rhetorischer Darstellung von früh an abgeneigt. Nicht von der Begeisterung eines abstrakten Vernunftideals, sondern von durchdringender Beobachtung des Wirklichen, von genialer Phantasieintuition derselben

ging sein Schaffen aus. Sie entzündete die Flamme seines Talents. — Die Phantasie zeigte ihm in lebendigster Anschauung den innersten Kern des beobachteten Gegenstandes. Die Gestalt im Widerspruche der Geberde mit ihrer Existenz stand vor ihm, im magischen Phantasiebilde, in anschaulichster Klarheit, rund und fest in sich abgeschlossen, in dramatischer Geberde, wie ein lebendiger, wirklicher Mensch. Was er in diesem Bande über diese Phantasieintuition, über sein Farben- und Formen-Spectrum sagt, das wurde bereits in der Besprechung seiner Pläne und Fragmente in anderer Fassung Ludwig's aus früherer Zeit, im ersten Bande, in meiner Charakteristik der Methode seines dichterischen Schaffens wortgetreu mitgetheilt und erörtert. Das hier mitgetheilte Bekenntniß Ludwig's über sein Spectrum ist nicht identisch mit dem in der „Einleitung seiner gesammelten Werke" bereits abgedruckten, das aus späterer Zeit ist, und auch im ersten Bande, durchaus unverkürzt, authentisch-wortgetreu abgedruckt wurde. Es tritt nun erst hier, im lebendigsten Zusammenhange seiner Untersuchungen mit voller Anschaulichkeit als Kern und Grundkeim seines Schaffens, seiner Auffassung der tragischen Kunstbehandlung scharf und klar beleuchtet in den Vordergrund.

Weil Ludwig in der Natur der Leidenschaft im inneren Widerspruche des von ihr ergriffenen menschlichen Gemüthes den Grund des tragischen Charakters fand, eben deßhalb war es ihm seiner Natur nach geradezu unmöglich, von einer abstrakten metaphysischen Idee beim Schaffen und Forschen auszugehen, ebendeßhalb verstand er erst spät, was die Philosophen denn eigentlich damit

meinten, wie ſie darauf kamen, den Kampf zweier gleicher Berechtigungen, das Pathos derſelben gegenüber der Leidenſchaft, als das Weſen, als die Hauptſache der Tragödie zu bezeichnen. Der ſinnlich-lebendigſt angeſchaute tragiſche Widerſpruch der Geſtalt und ihrer Geberde, das war der Archimediſche Punkt, von dem er ausging. Die Beobachtung der Wirklichkeit entzündete die Phantaſie, dieſe verwandelte ihm die wirkliche Geſtalt in ein magiſches Spiegelbild, in die allerbeſtimmteſte, klar anſchauliche Geſtalt eines tragiſchen Charakters. Und zwar, was zu beachten iſt, nicht etwa ſofort. Die „Erbförſter"-phantaſiegeſtalt entſtand viel ſpäter, als die Beobachtung eines ihm ſehr ähnlichen Charakters in der Wirklichkeit längſt vorbei war. Und doch war ſie von ihr entzündet. Blitzſchnell, beim Anhören einer Symphonie Beethoven's, ſtand ſie vor ihm, im prachtvollſten Goldtone, im Widerſpruche der beſtimmteſten dramatiſchen Geberde mit der Geſtalt. Naiver läßt ſich die genial-unbewußte Phantaſieanſchauungsweiſe des Dichters nicht klar und anſchaulich machen, als durch Ludwig's merkwürdiges Selbſtbekenntniß über ſein Spektrum, das er auch im Geſpräche öfters erwähnte. Die bewundernswürdige innere Konſequenz ſeiner tragiſchen Charaktere, die auch in der kleinſten Skizze ſeiner Pläne immer durchleuchtet, die ſeine Geſtalten ſo poetiſch wahr, ſo theatraliſch macht, war eben nur bei einer Dichternatur möglich, die ureigen und feſt in ſich abgeſchloſſen, den durchdringendſten Blick hatte für das Ureigene und feſt in ſich Abgeſchloſſene jedes, auch des ihm fremdeſten Charakters, bei einem Talente, das ſich ſelbſt, auch in kritiſchen, ſchmerzvollen Lebenslagen mit kaltblütiger Ruhe, ohne Sentimentalität,

gleichſam wie einen Fremden zu beobachten und darzuſtellen verſtand. Durch ſeine eigenſte Natur, durch ſorgfältigſte Beobachtung der menſchlichen Leidenſchaft, erſchloſſen ſich ihm die innerſten Tiefen des tragiſchen Charakters, die innerſte Verwandtſchaft der tragiſchen Charakterbehandlung der Alten und Shakespeare's. Durch die genaueſte Analyſe der Kompoſition der Handlung, des Charakters wurde es ihm immer klarer, daß das ſtrenge, konſequente Feſthalten des originalen Kernes, der innerſten, eigenſten Natur der tragiſchen Charaktere, der Ausgangspunkt, der Fruchtkeim der Shakeſpeariſchen, wie der Sophokleiſchen Tragödie ſei, daß die Fehler der deutſchen Tragödienbehandlung durch das Abweichen davon wurzelhaft und nothwendig bedingt würden. Wie es ihm ſelbſt in hohem, ſeltenem Grade eigenthümlich war, in jedem, auch in dem ſeiner Natur fremdeſten Menſchen, mit durchdringendem Phantaſieblicke gleichſam den Typus zu ſchauen und darzuſtellen, den die Wirklichkeit ſelbſt meiſt unvollkommen und getrübt zeigt, ſo hatte er auch den durchdringendſten kritiſchen Blick für Alles, was in den Phantaſiegeſtalten der tragiſchen Dichter der Natur, dem innerſten Weſen derſelben nicht entſprach. Im tragiſchen Widerſpruche des Menſchen mit ſich ſelbſt fand er das Weſen des tragiſchen Charakters, in der Wirklichkeit, wie in der Kunſt, in der antiken wie in Shakespeare's Tragödie.

Das Ausgehen von den Geſetzen der Wirklichkeit in der Geſtaltung des tragiſchen Charakters ſah er als das Grundweſen der naiven Kunſtbehandlung an, gegenüber der ſentimentalen, die mehr oder weniger von einem

idealiſtiſchen, abſoluten Vernunftideale ausgeht, das zur Darſtellung ſittlich vollkommener Charaktere führend, das Grundweſen des tragiſchen Charakters, den ureigenen Zweck der Tragödie aufheben und verfehlen, das zur Verdrängung der Tragödie durch das heroiſche Idyll, durch die Komödie, führen muß, wie dies ja Schiller ſelbſt ausdrücklich bekannte. Der ſentimentale Dichter geht von der Sehnſucht nach einer Vollendung aus, die er im Leben fordert, weil er ſie wünſcht, die aber im Leben ſelbſt nie ganz rein, nie ganz ungetrübt zu finden iſt. Die Miſchung der Schwäche und Stärke, des Vollkommenen und Unvollkommenen, des Guten und Schlechten im Menſchen iſt nicht die Grundlage, der Ausgangspunkt ſeiner Kunſtbehandlung. Seine Phantaſiebilder ſind daher nicht Typen der wirklichen Charaktere, ſie werden ebendeßhalb auch der poetiſchen Wahrheit gegenüber inkonſequent. Die Entwickelung und Darſtellung der Charaktere, der Dinge, nach ihrer eigenthümlichen Natur iſt ihm nicht die Hauptſache, ſeine eigene Natur zwingt ihnen eine Entwickelung und Darſtellung auf, die ihnen eben nicht eigenthümlich iſt, die nur der ſubjektiven Natur, der Willkür des Darſtellenden entſpricht. In äußeren Verhältniſſen ſucht er den tragiſchen Widerſpruch, der doch nur in der innerſten eigenſten Natur des Menſchen zu finden und darzuſtellen iſt. Darin eben ſah Ludwig die künſtleriſche Vollendung Shakeſpeare's, daß er von der Anſchauung der Wirklichkeit ausgehend, die Charaktere in ihrer ureigenen, in ſich feſt abgeſchloſſenen Geſtalt künſtleriſch abſpiegelte, daß er weder peſſimiſtiſcher noch optimiſtiſcher Philoſoph war, daß beide Betrachtungsarten der Welt und der menſch-

lichen Verhältnisse ihm als einseitige galten, die als solche wohl im Spiegelbilde typischer Charaktere darzustellen seien, die aber nicht den Dichter selbst beherrschen dürften. Im falschen, ja feindlichen Verhältniß unserer dramatischen Poesie der Wirklichkeit und ihren Gestalten gegenüber sah und zeigte er immer anschaulicher den Grund aller idealistischen Abwege der deutschen Tragödie. In Schiller's Theorie, in seinen philosophischen Aufsätzen fand er ein immer konsequenteres Abweichen von der künstlerisch-idealen Behandlungsweise Shakespeare's. Ludwig's Untersuchungen darüber regen geradenwegs eine Revision der Grundfragen über den Unterschied der naiven und sentimentalen dramatischen Behandlungsweise an, sie zeigen die ethischen und künstlerischen Mängel der letzteren mit durchdringendem Scharfblicke. Es ist sehr zu beklagen, daß er diese wichtigen Untersuchungen nicht abschließen konnte, denn durch sie war doch Das erst ganz klar zu machen, was Shakespeare unserer deutschen Poesie ist, und noch viel mehr werden muß, was er allein ihr im Drama geben kann. Ist auch Vieles nur angedeutet, ist auch insbesondere die Charakteristik der einseitig-idealistischen Darstellungsweise, die er in diesem Bande gibt, die auf Rousseau's Leben und Schriften fast Wort für Wort wie ein Spiegelbild paßt, leider nur Fragment geblieben, so kann doch nach Ludwig's kritischen Bemerkungen über die Mängel unserer dramatischen Poesie auch in der klassischen Periode, die zum großen Theile eben aus dem Einflusse jenes großartigen Idealistentypus entstanden, kein Zweifel darüber sein, daß er vor Allem dazu berufen war, das von Anderen vor ihm meist zaghaft oder bemäntelnd Gesagte in voller

Klarheit, im Grunde und in der Wurzel aufzuzeigen, es durchaus sachlich nachzuweisen. Es gehört zu den beklagenswerthesten Ereignissen unserer deutschen Literaturgeschichte, daß sein frühes Abscheiden ihn hinderte, uns nach allen Seiten hin Klarheit darüber zu schaffen über Das, was im Leben und in der Kunst uns noch fehlt, daß er die Resultate dieser Studien nicht in dramatischen Dichtungen, daß er den genialen Entwurf seines durchaus typisch gedachten Wallensteinplans nicht ausführen konnte. Wer seine eigenen Talent- und Charakterfehler so scharf, so klar durchschaute, sie sich so durchaus naiv, ehrlich und mannhaft bekannte, der war wohl vor Allen berechtigt und berufen, die Fehler Anderer, die Fehler der Nation zu sehen und zu tadeln, der ist durch die Wahrheit und Reinheit seiner Natur geschützt und gewahrt gegenüber dem uralten Vorurtheile der Gemeinheit, das auch dem redlichsten Wahrheitsforscher persönliche Nebenmotive verdächtigend beilegt und unterschiebt. Was kann uns denn fördern als freimüthiger Tadel, als klare Einsicht in das Falsche, besonders dann, wenn es glänzend und genialisch-strahlend auftritt und mit dem Besten, Wahrsten, Edelsten deutscher Art und Natur verhängnißvoll vermischt ist. Nichts ist groß, was nicht wahr ist; dies Lebenswort Lessing's war Ludwig wie aus der Seele gesprochen, es war sein Lieblingswort, das er immer und immer wiederholte, dem er treu nachlebte, wie Wenige. Man würde ihn sehr verkennen, wenn man dächte, daß er aus persönlichen Rücksichten mit der Veröffentlichung dieser tadelnden Bemerkungen gezögert habe. Er wollte die Sache nur immer reifer und klarer gestalten, eben weil er sie

immer mehr als die Hauptsache der Tragödie erkannte. Wäre es ihm vergönnt gewesen diese Untersuchungen abzuschließen, so würde freilich manches Schiefe, Halbwahre weggefallen, manches nur Angedeutete besser ausgeführt sein. Aber das Neue, tief Anregende seiner Forschung wird trotzdem unserer vaterländischen Kunst nicht verloren sein. Es erwartet, vorwärts drängend, seinen Mann, der den Beruf hat, es zu voller Klarheit zu führen und abzuschließen. Der Erbe sei dankbar, und vergesse nicht, wem er es verdankte. — Die Wahl des Auszuscheidenden war hier überaus schwierig, weil hier vor Allem die Mittheilung des urkundlichen Textes in allem Wesentlichen dringend nothwendig war. Vieles, nicht durchaus klar Gefaßtes durfte ich nicht ausscheiden, weil das Wahre und Echte oft unabtrennbar damit verbunden war. Nur Weniges, weil es zu unklar und unfertig gefaßt war, schied ich aus, weil ich bestimmt weiß, Ludwig hätte es besser gefaßt, oder gestrichen. Ebenso Manches, was er später selbst berichtigte. Aber wegen des hier und da noch unvollkommenen, unfertigen Ausdruckes diese wichtigen, sehr werthvollen Untersuchungen, die so tief eindringen in den Kern, in den Centralpunkt der tragischen Komposition, die das Innerste seines Charakters, seiner Lebens- und Kunstanschauung so klar und lebendig erschließen, der Nation vorzuenthalten, dazu konnte ich mich, auch wohlerwogenen Bedenken gegenüber, nicht entschließen. —

Ludwig wurde einst, im lebhaften Gespräche über Schiller's tragische Charaktere, von einem mitanwesenden Freunde unterbrochen mit den Worten: „Aber Ludwig, ist das denn Ihr Ernst?“ Da sagte er, mit einer mir un-

vergeßlichen Hoheit: „Aber meinen Sie denn, es mache mir Spaß, dieſe in unſerer Nation fortwuchernden Mängel und Schwächen zu ſehen und tadeln zu müſſen?“ — Eben weil er eine durchaus ehrliche deutſche Natur war, tadelte er mit unbefangenem, rückſichtsloſen Freimuthe Das, was im Leben und in der Kunſt nicht zu loben, nicht nachzuahmen iſt. Eine Engländerin, die ihn im Jahre 1850 in Ed. Devrient's Hauſe über Shakespeare und Schiller ſprechen hörte, ſagte ihm, ſo dächte man in England faſt allgemein, in Deutſchland habe ſie dies zum erſtenmal von ihm gehört. Sein Urtheil darüber war ſchon in früher Jugendzeit ſcharf ausgeprägt, was ſeine im erſten Bande auszugsweiſe mitgetheilten Briefe beweiſen. Es wurde im Verlaufe der Studien nur immer klarer, anſchaulicher entwickelt, immer feſter begründet.

In den Bemerkungen über die Wege und das Ziel des deutſchen Dramas wird man oft Worte eines echten vaterländiſchen Sehers finden, Muth und Vertrauen weckend, auch bei ſchärfſtem Tadel der Schwächen und Verirrungen. Das ſchlichte, naive Gedicht „Schön wie das Veilchen“ ꝛc., das ihm hier mitten im Forſchungsprozeſſe wie ein typiſches Spiegelbild, wie ein Phantaſiespectrum des Poeſie-Ideals auftauchte, das zur Darſtellung drängend in ihm lebte, es wird in ſeiner holden Schlichtheit wohl Jeden rühren und innigſt ergreifen. Es zeigt uns das Tiefſte, Verborgenſte ſeines Dichterherzens. Aus falſcher Reflexion zur echten, von rhetoriſch-idealiſtiſcher Darſtellungsweiſe zur künſtleriſch-idealen, poetiſch-naiven zu kommen, das war der tiefe Naturdrang ſeines Forſchens und Dichtens. Die dahin führenden, die davon abführenden Wege hat er uns an-

ſchaulich aufgezeigt und nachgewieſen. Schon die markige Phantaſiegeſtalt ſeines Herzog Albrecht's in der „Bernauerin" vom Jahre 1856, dies anſchauliche Spiegelbild eines falſch-idealiſtiſchen Charakters, deutet auf den Weg naiver Behandlungsweiſe, nach der er ſtrebte, um von falſch-idealiſtiſcher loszukommen. Die Studien zeigen ihn noch klarer und beſtimmter. Dies machte ihn eben in ſeinem kühnen, gewaltigen Durchbildungsprozeß zu einer groſsartig-typiſchen Geſtalt unſerer dichteriſchen Uebergangsperiode, zu einem Charakter wie von Shakeſpeare gedichtet. Die gewaltige Kühnheit, ja Verwegenheit, und doch dabei die ſcheinbar kühle Ruhe und Beſonnenheit ſeiner Natur ſpiegeln ſich anſchaulichſt im Styl dieſer Niederſchriften. Es würde meines Erachtens der Kritik ſchwer fallen, einen Weg zu zeigen, auf dem Ludwig von den Fehlern deutſcher dramatiſcher Behandlungsweiſe ſich und Andere direkter und ſicherer zu befreien vermocht hätte, alo auf dem ſeiner Studien. Auf dem Schulwege der Univerſität hätte er in ſeiner Jugendzeit unzweifelhaft keinen beſſeren gefunden. Ohne ſie war ein ſo gewaltiger Fortſchritt wie der im erſten Bande nachgewieſene, von der tragiſchen Behandlungsweiſe ſeiner Jugenddramen bis zum Wallenſteinplane, ja nur bis zum Plane und Fragmente der Bernauerin vom Jahre 1856 ſchwerlich möglich, ja kaum denkbar.

Man kann zweifeln, und er zweifelte oft, ob wir aus den Labyrinthen der Reflexion, die uns von der Schulſtube an umgarnen, in die uns nächſt der lange anhaltenden politiſchen Schwäche doch vor Allem der Hochmuth, der Allwiſſensdünkel philoſophiſcher Schulweisheit im Leben und in der Kunſt geführt hat, über-

haupt wieder zu naiver dramatiſcher Kunſtbehandlung, zu einer ethiſch reiferen mannhaften Kunſtperiode zu kommen vermöchten. Der ſiegreiche Abſchluß des politiſchen Neugeſtaltungsprozeſſes unſeres nationalen Lebens wird uns wohl bald die entſcheidende Antwort darauf geben. Aber, wenn überhaupt, ſo kann dies nur erſtrebt und erreicht werden durch eine immer klarere Erkenntniß der Irrthümer und Abwege unſeres bisherigen Ganges. Sie uns auf dem Gebiete des Dramas klar und überzeugend aufgezeigt zu haben, das iſt ein großes, von der Nachwelt erſt klar und unbefangen zu erkennendes Verdienſt dieſer ſachkundigſten Studien. —

So kommt denn Ludwig in dieſem wichtigſten Bande, in genialer Kühnheit, und mit dem durchdringenden Blicke des redlichſten Wahrheitsforſchers zum fruchtbarſten Reſultat, zum Centralpunkte ſeiner Unterſuchungen. Die Zeit war nun da, das immer anſchaulicher ſich Geſtaltende zuſammenzufaſſen, es in künſtleriſcher Form abzuſchließen. Der Gang der Unterſuchung, die dramatiſche Bewegung der Darſtellung erhebt ſich hier in gewaltiger Steigerung kühnen Ausdruckes zum Höhepunkte, zur Kataſtrophe. Die innerſten Geheimniſſe der tragiſchen Kunſtbehandlung Shakespeare's ſind ihm nun klar und erſchloſſen. Die That war gethan, der Abſchluß war innerlich vollſtändig gemacht. Er ſelbſt ſpricht es in einer Niederſchrift dieſes Bandes ſchlicht und freudig aus: „er glaube nun endlich ſeinen Weg gefunden zu haben, und brauche, ohne Oppoſition und Polemik, die Wahrheit nur einfach durch poetiſche That zu beſtätigen". Was ihm ſelbſt die verzehrende Krankheit verſagte, das wird Anderen nützen, die mit echtem Berufe ihm nach-

Bayerische

folgen. Er wird ihnen ein Mahner und Gewiſſensſchärfer ſein, wie es uns Leſſing einſt war, und immerdar bleiben wird. —

Alles Weſentliche dieſes Bandes wurde, nach Ausſcheidung des Unweſentlichen, Zufälligen, zu Individuellen abgedruckt. Es drängten ſich hier nur wenig Planſkizzen und Correkturen ein, am meiſten die der „Bernauerin" vom Jahre 1856 in ihrem Uebergangsprozeſſe zu der vom Jahre 1858, und der Wallenſteinplan. Sie wurden hier ausgeſchieden, ebenſo ſämmtliche Excerpte, ſoweit nicht theilweiſe Mittheilung wegen Ludwig's Bemerkungen dazu nothwendig war. Sie ſind entnommen aus Schiller's philoſophiſchen Schriften und Briefen, aus den Schriften von Schelling, von Montaigne, von Carlyle, Ariſtoteles, Ed. Devrient, J. Schmidt, Engel, Maaß, Niemeyer u. A. — Von den Dialogſtudien, die auch hier fortgeſetzt wurden, iſt das Meiſte abgedruckt. Ebenſo die Bemerkungen über das Verhältniß der maleriſchen und muſikaliſchen Kompoſition zur dramatiſchen. Tizian war ſein Liebling, ihn fand er mit Shakespeare's Weiſe, Exiſtenz in Bewegung darzuſtellen, am verwandteſten. Das Bild des „Zinsgroſchens" war ihm das Meiſterſtück maleriſcher Kontraſtirung, feinſter Charakteriſtik, bis in die Fingerſpitzen hinein das innerſte Weſen, die Exiſtenz des Charakters darſtellend. Im direkten Gegenſatze zur lyriſch-ſentimentalen extatiſchen Charakteriſtik Correggio's. — Ein in dieſem Bande niedergeſchriebener Briefentwurf über Shakespeare's Kompoſition, der wohl auch nicht abgeſandt wurde, deſſen Original ich wenigſtens nicht erlangen konnte, wurde wegen lebendiger Darſtellung hier mit abgedruckt. — Wie Leonardo

da Vinci in seinen Forschungen über die Malerei immer tiefer eindrang in das innerste Wesen der Leidenschaft, ihre Prozesse, ihren mimischen Ausdruck im Leben selbst eifrigst studirend, so verfolgte auch Ludwig diese Studien auf den Gebieten des Lebens, des Wissens und der Kunst mit besonderer Vorliebe. Das Wesentliche davon wurde hier mitgetheilt. —

— F. Der Manuscriptband IV. (Heft 5), gr. 4°,

der Shakespeare-Studien aus den Jahren 1860—65 ist der umfangreichste, er enthält 290 meist sehr eng, oft in und durcheinander geschriebene Seiten. Auch hier mußte vieles oft zu minutiöse Detail ausgeschieden werden, Vieles, was früher präciser und anschaulicher gesagt war. Eine Menge alter und neuer, immer wieder corrigirter Planskizzen zur „Bernauerin, Falieri, Camiola" u. s. w., die sich nun immer mehr in den Text eindrängten, wurden ausgeschieden, und soweit dies nothwendig war, in meiner Charakteristik seiner Pläne und Fragmente besprochen. Es zeigt sich in den Niederschriften dieses Bandes öfters der Einfluß zunehmender Krankheit. Die Themas werden auch hier vielseitig beleuchtet, die Pläne werden tragisch bedeutender, aber in der Ausführung zeigt sich doch öfters der Nachtheil zu anhaltender Vertiefung. Ludwig selbst dachte damals an einen Ortswechsel, an eine Badereise, die Krankheitssteigerung machte dies leider unmöglich. Die Bernauerinskizze vom Jahre 1858 wurde bis zum dritten Akt ausgeführt, der Wallensteinplan immer klarer, lebendiger detaillirt, der Gracchusplan entstand, und fesselte ihn lebhaft. Zu ihm führte besonders das Studium Plutarch's, das ihn bis zuletzt

beſchäftigte. — Auch Hegel's Aeſthetik ſtudirte er damals eifrig, um die Reſultate ſeiner Studien damit zu vergleichen. So grundverſchieden auch die Ausgangspunkte waren, ſo fand er doch Manches, dem er völlig beiſtimmte, ſo über Muſik, über den Unterſchied der Poeſie und Proſa; aber auch Vieles, dem er widerſprechen, das er berichtigen mußte. Die Excerpte aus der Aeſthetik — nach der erſten Ausgabe — wurden ſorgfältig und umfangreich fortgeführt, Manches davon wurde wegen Ludwig's beigefügten Bemerkungen mit abgedruckt. Er verehrte Hegel als tiefen, originalen Denker, als eine echt deutſche, feſt in ſich abgeſchloſſene Charaktergeſtalt, als eine gewaltige Perſönlichkeit, aber im Bezug auf die künſtleriſche Praxis der Tragödie fand er in ſeinen Schriften mehr Nachtheil als Förderung.

Die Unterſuchungen über die Leidenſchaft, über die tragiſchen Charaktere, über Schuld und Leiden, über die verſchiedenartige Behandlung derſelben in den Werken der Tragiker ſind das Hauptthema dieſes Bandes. Was er auf dem Wege der Beobachtung des Lebens, der Kunſt und ſeiner eigenen Natur gefunden hatte, das zeigte, das entwickelte ihm keine Schulſyſtem-Aeſthetik. Das Ausgehen vom originalen Kerne des tragiſchen Charakters, wie er ſich in der Wirklichkeit zeigt, das Verwandeln deſſelben in ein typiſches Phantaſieſpiegelbild hielt er als die Hauptſache, als den Fruchtkeim der Tragödie feſt. Dabei ward ihm der Unterſchied der philoſophiſchen und künſtleriſch-techniſchen dramaturgiſchen Kritik immer klarer. Er ſuchte ihn in anſchaulichen Beiſpielen nachzuweiſen.

Der intereſſante und lehrreiche Vergleich des „Corio-

lans" Shakespeare's mit der Biographie Plutarch's führte ihn in diesem Bande zur entschiedensten Klarheit über den Unterschied der realistischen und idealistischen, der naiv-poetischen und sentimental-rhetorischen dramatischen Darstellungsweise. Hier fand er im anschaulichsten Beispiele die künstlerisch-ideale Darstellungsweise, der er nachstrebte, gegenüber der einseitig-realistischen und idealistischen. Er verwarf nun fast alle früheren Pläne, vernichtete vieles bereits davon Ausgeführte, um nie wieder darauf zurückkommen zu können. Er brach die Brücken ab, die zu den Irrwegen seiner Jugendversuche zurückführten. Er wußte nun, was zu erstreben, wohin zu steuern war. Die historische Tragödie beschäftigte ihn bis zuletzt ausschließlich. Der Wallensteinplan gestaltete sich klarer, bestimmter. Noch in unseren letzten Gesprächen kam er mit inniger Wärme oft auf Plutarch zurück. Der Gracchusplan, was ich erst nach seinem Abscheiden erfuhr, beschäftigte ihn damals lebhaft, er war trotz Krankheitsfoltern mitten in der Ausführung. Wie die von H. Lücke in den „Gesammelten Werken" Band 2, 266 auszugsweise mitgetheilten Planskizzen zeigen, und die hier von mir mitgetheilten Bemerkungen beweisen, wollte er auch hier streng festhalten an der naiven antik-realistischen Charakterdarstellung Plutarch's, wie Shakespeare im Coriolan. Die Darstellung des tragischen Typus, den die Geschichte und eigenste Erfahrung ihm zeigte, sollte die Hauptsache sein. Wie im Wallensteinplan drängten die Resultate seiner Forschungen über die Behandlung der tragischen Charaktere zu poetischer That. Die Forschung war abgeschlossen, der Weg gefunden, der mit Talent und Einsicht verfolgt, gegenüber den Fehlern

falsch-idealistischer und falsch-realistischer Kunstbehandlung die deutsche Tragödie entschieden weiter führen muß. Er stand ihm klar und hell vor der Seele, das beweisen die Niederschriften dieses Bandes.

Es handelt sich, dies scheint Vielen noch unklar zu sein, bei den Untersuchungen über Shakespeare's Darstellungsweise keineswegs blos um die Förderung der deutschen dramatischen Kunst. Die Poesiebehandlung überhaupt, die Charakterdarstellung der historischen Kunst, die Behandlung der Biographie, die Bildung des praktischen Urtheils wird auf dem Wege seiner künstlerisch-idealen Darstellungsweise von den Einseitigkeiten der falsch-idealistischen und falsch-realistischen befreit, und durch volle Lebenswahrheit zu künstlerischer Vollendung geführt. Die Charakterdarstellung, die Schicksalsauffassung des Thucydides, Plutarch's, ja selbst Ste. Beuve's, Simon's, sind der Shakespeare'schen noch näher, als die griechische Tragödie. Auch manche neuere Biographie; so z. B. die treffliche Biographie Hutten's von Strauß, die sehr lebhaft an Shakespeare's Behandlungsweise erinnert. Ludwig's Bemerkungen über dies Werk, das er sehr verehrte, habe ich mitgetheilt. – Ein abstraktes Vollkommenheitsideal widerspricht der Wirklichkeit des Lebens, es hebt die Wahrheit des tragischen Charakters, es hebt die Tragödie selbst auf. Es führt in der Kunst, wie im Leben, zu falschem Idealismus. Es entzweit die Kunst mit dem Leben, statt das Leben durch die Kunst zu lichten und zu befestigen. Das praktische Urtheil über das Verhältniß der Schuld, des Leidens, über das Schicksal wird in der Tragödie dadurch nur verwirrt und verfälscht, nicht geklärt und berichtigt. Die Einseitigkeiten falsch-idealisti-

scher Politik zeigen in der Geschichte selbst Schwächen unserer Nation, die sich sehr klar in unserer Tragödie, auch in der klassischen Periode spiegeln. Ein Extrem führte zu dem anderen, in der Kunst wie im Leben. Wird man dies nach den welthistorischen Ereignissen der Jahre 1870 und 71 nicht endlich einsehen und zugeben? Man darf es wohl hoffen. — Ludwig hat darüber in diesem Bande tiefwahre Bemerkungen gemacht. Der falsch-idealistischen, wie der jetzt herrschenden falsch-realistischen Darstellungsweise gegenüber zeigt uns eben im Drama nur Shakespeare den Weg, von dem ausgegangen, an dem festgehalten werden muß. Was Homer, was die Antike unserer Poesie in der klassischen Periode, unserer bildenden Kunst in der Renaissanceperiode war, das ist uns jetzt Shakespeare, das muß er uns nun immer mehr werden. Gründliche Erkenntniß seiner Komposition war doch erst unserer Zeit vorbehalten, Dank den unermüdlichen Bestrebungen der deutschen Shakespeare-Forschung. Die Nachahmung Shakespeare's, wie früher die Nachahmung der Antike hat unserer Kunst den herrlichsten, originalsten Aufschwung gegeben, sie aber auch auf große Abwege geführt. Was davon aufgegeben, was festgehalten werden muß, dies nachzuweisen, ist jetzt vor Allem die Aufgabe.

Shakespeare's, nicht die antike, nicht die romanische Kunstbehandlung ist unserer Zeit der Regulator, insbesondere auf dem Gebiete der tragischen Kunst. An ihm muß, wie an der Natur selbst, das Auge des Künstlers sich klären und stärken. Die naive Objectivität, mit der seine tragischen Charaktergestalten die Typen des wirklichen Lebens spiegeln, findet sich freilich schon in der antiken

Tragödie. Aber ihre Behandlung des Schicksals, der Schuld, des Leidens ist Shakespeare gegenüber durchaus und für immer abgethan, und nicht mehr nachzuahmen. Ihre tragischen Charaktergestalten waren, wie bei Shakespeare, künstlerisch-ideale Spiegelbilder der Charaktere des wirklichen Lebens. Woran sie im Leben selbst scheiterten, das schauten die Griechen im Spiegel der Bühne. Die leidenschaftlich sich selbst zerstörenden historischen Charaktergestalten des Themistokles, Pausanias, Alcibiades u. s. w. sind in den typischen künstlerisch-idealen Spiegelbildern der Sophokleischen Tragödie noch jetzt uns vollständig klar veranschaulicht. Es sind farbige historische Portraits, aus dem wirklichen Leben, wie Rubens und Rembrandt sie schufen, in bestimmtester Natureigenthümlichkeit, und doch im prägnantesten künstlerisch-idealen Spiegelbilde. Das Schicksal, das die antiken Tragiker, sei es aus Scheu, oder aus Selbsttäuschung, in tiefes Dunkel hüllten, es enthüllte sich in tief-tragischer Gestalt in der Geschichte selbst, als ein von den Menschen sich selbst geschaffenes. Der Keim ihrer Tragödie ging durchaus von Darstellung der Leidenschaft aus, von eigenstem Erlebniß. Sie schritt dicht bis an die Grenze der modernen Schicksalstragödie, bis an die der historischen Tragödie Shakespeare's vor. Sie ist das treueste Spiegelbild der Geschichte Athens, diese selbst die ergreifendste Tragödie, die je ein Volk erlebte, rasch emporsteigend zum höchsten Glück durch energische Leidenschaft, ebenso plötzlich durch sie stürzend in Ohnmacht und Schmach, in trostlose Knechtschaft. Die Tragödie keines anderen Volkes ist so durchaus mit dem wärmsten Herzblute selbsterlebter Leidenschaft gedichtet worden, wie die grie-

chiſche. Nie waren die Tragiker echtere Propheten, echtere Volksdichter. Wer die Leidenſchaft ſelbſt gefühlt und erlebt hat, der verſteht ihre Tragödie. Aber der religiöſe Glaube der Griechen brachte die Mängel ihrer Behandlungsweiſe des Schickſals, der Schuld, des Leidens, die durch Shakespeare's durchaus chriſtlich-ethiſche Behandlungsweiſe vollſtändig beſeitigt und antiquirt wurden. Seltſamerweiſe wurden eben jene Mängel beſonders von der deutſchen Tragödie immer wieder erſtrebt und nachgeahmt, während die innerlich konſequente, künſtleriſch-ideale Behandlung der Leidenſchaft, der tragiſchen Charaktere, von ihr nur ſelten erſtrebt und erreicht wurde. Händel, Gluck, Beethoven und vor Allem Mozart ſind der Tragödie Shakespeare's näher, als die meiſten unſerer Tragödien, mit ſehr wenigen Ausnahmen. — Was der antiken Tragödie fehlte, die Schickſalsauffaſſung nach den Prozeſſen und Geſetzen der Wirklichkeit, das erreichte und zeigte uns eben Shakespeare, die indirekt-mythiſche Darſtellung derſelben aufgebend, und zur hiſtoriſchen Tragödie vorſchreitend. Weil das Gebiet der hiſtoriſchen Tragödie ihr ganz fehlte, weil das Schickſal der tragiſchen Charaktere dort mythiſch verſchleiert, von Shakespeare erſt anſchaulichſt enthüllt wurde, ebendeßhalb iſt Shakeſpeare, und nicht die Antike die Grundlage, der Ausgangspunkt, der Regulator der modernen Tragödie. Darzuſtellen, wodurch die Leidenſchaft im Leben ſelbſt das Leben zerſtört, das, und nur das iſt die Aufgabe der Tragödie.

Ueber den ethiſch-politiſchen Charakter der Tragödienbehandlung Shakespeare's, den Gervinus uns zuerſt mit energiſchem Nachdruck, gegenüber der deutſchen, entwickelte

und nachwies, findet man auch in Ludwig's Studien belehrende, treffliche Bemerkungen. Seine technischen Untersuchungen bezeichnen scharf und genau die Punkte, von denen wieder ausgegangen werden muß, wenn die deutsche Tragödie, was sie immer wieder versuchte, und nie aufgeben darf, der Echtheit und Reinheit der Kunstbehandlung Shakespeare's in originaler Weise nachstreben will. Naiv-poetische Behandlung der Tragödie, im Gegensatze zur tendenziös-lyrischen, rhetorischen, in der sich auch jetzt noch unsere Tragödie meist bewegt, war das Ideal, das Ludwig in seinen Plänen und Studien immer entschiedener und klarer erstrebte. Und das ist es auch in der That, wonach nun Alles drängt, wonach sich Alles sehnt. Der kühne, geniale Reformator schaute mit hellem Blicke den Weg, auf dem sie zu erstreben ist, die Abwege, auf denen sie verfehlt wird. — Man wird, ich hoffe es, nach den Ausscheidungen des von Ermüdung im Kampfe mit der Krankheit Getrübten, auch aus diesem Bande ersehen, daß er immer tiefer eindrang in das Wesen, in das technische Detail der tragischen Kunst. — Die Untersuchungen über den Dialog, die Analyse und der Vergleich der verschiedenartigen Behandlungsweisen desselben, die Analogieen der malerischen, musikalischen und der dramatischen Komposition, die Untersuchungen über den Unterschied des Dramas und des Epos, über das Verhältniß der Schauspiel- und Dichtkunst, über Leidenschaft, Affekt, Reflexion und über die dramatische Darstellung ihrer Prozesse, vor Allem aber über die Natur der tragischen Charaktere machen diesen Band sehr lehrreich und werthvoll.

Die umfangreichen Excerpte, wo sie nicht, wegen

Ludwig's Bemerkungen dazu, mitzutheilen waren, wurden ausgeschieden. Von den Planskizzen wurden hier ausnahmsweise einige Bemerkungen zum Gracchus mitgetheilt, weil das Entstehen gerade dieses Planes, bei Gelegenheit des Vergleiches der Coriolandarstellung Shakespeare's und Plutarch's sehr charakteristisch und aufschlußreich ist. Hier erkannte er im anschaulichsten Spiegelbilde den Unterschied naiv-poetischer und lyrisch-rhetorischer, sensimentaler Darstellungsweise. — Die ausgeschiedenen Excerpte sind besonders aus Kerndörfer's Rhetorik, aus Kant's Anthropologie, aus Machiavell, Solger, Macaulay, Ms. Jameson, Mommsen, Plutarch, Montaigne, Cicero. Ausgeschieden wurden die auch hier oft in den Text sich eindrängenden „Romanstudien", und eine Menge von Plananalysen, auch der Lustspiele Shakespeare's.

So schließt denn dieser Band den künstlerischen Durchbildungsprozeß Ludwig's mit entschiedenster Klarheit über alles Wesentliche der tragischen Kunstbehandlung ab. Die Reife und Sicherheit lebendigster Erkenntniß spricht aus dem markigen, sachlich-schlichten Styl, der oft an die plastische naive Ruhe der Alten erinnert. Man fühlt, man sieht es ihm an, daß die Forschung abgeschlossen war, daß Alles zur poetischen That drängte. Und sie erfaßte ihn mit gewaltigem Drange, mit verzehrender Flamme die mächtig auflodernde Begeisterungsgluth, noch in den letzten Tagen seines qualvollen Leidens. In der düsteren Oede folternder Körperschmerzen umleuchtete ihn die Schönheit, die selige Klarheit der tragischen Muse. Mit fiebernder Hand, mit wehmüthig-süßer, glühender Lust drängte es ihn festzuhalten, was er schaute, was

im hellſten Lichtglanze vor ihm ſtand. Umweht von den Schauern des Abſchiedes dichtete er am Schwanenſange ſeines Gracchus. Nur ſeine treue Lebensgefährtin wußte darum, ſonſt niemand.

„Ihr Götter! keinen Abſchied!
Denk' wo ein Römer, da iſt Rom, und Götter
Schau'n golden auf uns nieder überall.
Nein, keinen Abſchied, keinen! Wie der Hirſch —
So hört' ich oft, ich ſelber liebte nie
Der Jagd grauſame Luſt — der edle Hirſch,
Wenn tödtlich ihm der Pfeil in's Leben drang,
Stirbt ohne Laut; nur eine Thräne bebt
Im großen Aug'; ſo ſinkt er ſtumm zuſammen,
Zum Nacken ſtill das Haupt. So klaglos heilig
Wie dieſes edle Thier, ſterb' unſer Glück.
Noch einmal eh' ich gehe, laß das Haus,
Wo meine Wiege ſtand, mich grüßen, dann
Wie Kinder plaudern wir von ſchönern Tagen;
So gleit' ich, wie ein welkes Blatt vom Zweig,
Das unter Schweſtern eben noch geflüſtert,
Das Niemand fallen ſieht. Dorthin gewandt
Steht ihr und — dahin ſcheid' ich mit der Sonne." — —

Immer und immer wieder las er ſie ihr vor, dieſe markerſchütternden, prophetiſchen, tiefſinnigen Verſe. Sie konnten ſich nicht davon trennen. Wie es daſteht, ſo kam es, faſt Wort für Wort, bis auf die eine Thräne, die erſte, die ich bei dem Gewaltigen ſah, kurz vor ſeinem Abſcheiden. Die naive Schönheit, die prieſterliche Hoheit, die ſtille Erhabenheit ſeines ſich ſelig austönenden, im Geſange hinſchwindenden Lebens ſpiegelt ſich treu und wunderbar verklärt in dieſem mild-wehmüthigen, klaglos-feierlichen, tiefſinnigen Scheidegruße des Dichters.

— G. — Zu dem letzten kleinen Manuscriptheste Nr. 6 der Shakespeare-Studien in gr. 8°, 21 Seiten, aus dem Jahre 1865 ist nur wenig zu bemerken. Es lag noch auf dem Sterbebette des Dichters. Einiges darin, den Gracchus betreffend, mit Bleistift verzeichnet, war auch mit der Lupe nicht zu entziffern. — Metrische, sprachliche Studien, und die Untersuchungen über den Dialog beschäftigten ihn bis zuletzt. Wie sorgfältig und anschaulich sie waren, zeigt das abgedruckte Beispiel aus Othello. Die Beobachtung der Parantheſenbehandlung im Dialog Shakespeare's, die Untersuchung über den Einfluß derselben auf den Bau seines Dramas brachte dem eifrigen Forscher noch den letzten, anregenden Fund. — Die kurze Zusammenfassung über das Tragische, über das Verhältniß der Schauspiel- und Dichtkunst entstand sicher in der letzten Zeit. Sie enthält früher Ausgeführtes als ernstes, tiefeindringendes Mahn- und Abschiedswort des tiefsinnigen Forschers. —

— So übergebe ich denn nun mit wehmüthiger Freude dies theuere Studienvermächtniß des früh abgeschiedenen Dichters seiner Nachwelt. Möchte es ihr — und den Seinen — die Frucht bringen, an die er gedacht, auf die er gehofft hat. —

Plötzlich, wie durch ein Wunder Gottes ist uns Deutschen der Himmel gelichtet. Der Frühling, auf den Ludwig, wie viele seiner Strebens- und Leidensgefährten vergebens harrte, er ist nun endlich herrlich eingezogen im deutschen Lande. Nach jahrhundertlanger politischer Ohnmacht, die auch auf unserer dramatischen Kunst wie ein Fluch lag, nach Kampf und Nacht ist die der deutschen Nation gebührende Weltstellung durch deutsches Schwert siegreich

errungen, ist das deutsche Reich uns glorreich neu begründet. Halten wir es nun fest mit Gottvertrauen, bauen wir es treulich aus mit deutschem Charakter, mit deutschem Gemüth; dann wird, man darf es getrost hoffen, auch die deutsche Kunst wieder frischen Muth fassen, dann wird die wirre, oft recht trostlose Uebergangsperiode, in der auch Ludwig sich mühselig durcharbeitete, abgeschlossen sein für immer, dann wird die ersehnte neue Epoche des deutschen Volksdramas, die im Morgenrothe patriotischer Jugendbegeisterung bereits aufdämmert, — der klassischen Dichterperiode ebenbürtig, ihre Mängel und Schwächen vermeidend, Shakespeare's Bahn dem Bedürfnisse der neuen Zeit gemäß folgend, herrlich erblühen. — Wie ein weithin leuchtendes Naturphänomen steht es ja nun vor uns, in lebendigster dramatischer Anschaulichkeit, das erschütternde und erhebende Drama des Volkskampfes romanischer Scheingröße, und schlichter deutscher Art, im großartig-tragischen Geschichtsbilde, wie von Shakespeare gedichtet. Die unerträgliche romanische Weltherrschaft ist gebrochen, der Lügendämon gestürzt, im Staube liegt die buhlerische Afterherrlichkeit, die auch unser deutsches Leben, unsere vaterländische Kunst verhängnißvoll verwirrte und verpestete. Nun endlich, man darf es wohl hoffen, wird mannhaft-schlichtes, beharrlich-edles deutsches Kunststreben wieder frei aufathmen, und nicht wie bisher verhöhnt und verspottet verkümmern und darben. Was uns in der Wirklichkeit siegreich befreite, das wird auch in der Kunst nun wieder mächtig werden und herrschen.

So entfalte denn der deutsche Kunstgenius getrost sein heiliges Sternbanner, nicht romanischer Scheingröße,

sondern der, Geist und Gemüth befreienden Wahrheit und Schönheit germanischer Kunstbehandlung Bahn brechend. Jetzt, mehr als je kann und muß das deutsche Drama es wieder wagen, Shakespeare nachzustreben. Der Bann ist gelöst, der auch unsere klassische Kunstperiode im Drama von Shakespeare's Kunstwahrheit noch fern hielt, trotz herrlicher, nie wieder erreichter Blüthenpracht ureig'ner Kunstschönheit. Unsere realistischen Ideale waren nicht die Ideale jener Kunstzeit, es ist etwas Neues, Eigenthümliches, was in der Kunst wie in der Politik und im Volksleben zur lebendigsten Gestaltung drängt, das nun endlich freie Bahn hat. — Noch sind wir die Franzosen nicht los, der geistige Weltkampf beginnt erst, der die Früchte des siegreichen Schwertkampfes uns bringen wird. Noch immer giebt es in unserer Kunst, in unseren Häusern und Familien bethörte Anbeter romanischer Scheingröße. Doch nach dem gewaltigen Gottesgerichte, das wir erlebten, kann die innere Läuterung nicht ausbleiben. Shakespeare's sittliche Schlichtheit, seine seelenvoll-schöne Wahrheit wird mehr und mehr Gewalt bekommen und die deutschen Kunstgeister mit sich fortreißen. Es giebt keinen besseren Weg, kein edleres Ziel gegenüber der Unwahrheit und Lüge. Die hochmüthigen Nörgeleien der Epigonen unserer jungdeutschen Schule, die aufgeblähte Buchstabenweisheit unserer blasirten Deutschfranzosen wird mehr und mehr schweigen lernen. Was Englands politische Stürme einst als herrlichste Frucht nationaler Volksbegeisterung auf dramatischem Gebiete gezeitigt, das wird auch uns zu Theil werden, wenn auch in anderer, uns eigener Gestalt. So wenig wie das neue deutsche Kaiser-

reich dem alten, immer wieder romaniſirenden gleichen, ſeine Schwächen und Mängel nachahmen wird, ſo wenig wird die Nachahmung Shakespeare's der früheren, auch nicht der unſerer klaſſiſchen deutſchen Dichterperiode gleichen. In der Kraft des Geiſtes und der Wahrheit, nicht in pedantiſcher Nachahmung der Form ruht das Geheimniß ſeiner Nachfolge. Nach dem Jahre 1870 wird ſich ein deutſches Volksdrama entfalten, das deutſch und doch Shakespeariſch iſt, wie Ludwig es hoffte, wie er und Heinrich von Kleiſt — wie ſelbſt Grabbe und Hebbel in ungünſtigſten Zeitverhältniſſen es beharrlich erſtrebten, und doch nur theilweiſe zu erreichen vermochten. War doch auch unſere klaſſiſche Kunſtperiode im Drama nur ein großartiger, nur zu früh aufgegebener Anfang dazu, der nun weiter geführt werden muß. Jene Mängel und Schwächen der deutſchen Kunſtbehandlung werden jetzt klarer und unbefangener erkannt werden, als bisher. Ludwig's gewaltiges Streben, ſein treues Beharren, ſein redliches Forſchen wird vom keimkräftigen Kern der Nation nun bald völlig erkannt und gewürdigt ſein. — Ein weiſſagender Genius ſteht er an der Pforte einer neuen großen guten Zeit Deutſchlands; die Schwächen ſeiner Werke ſind leicht zu erkennen, man erkenne nun endlich auch neidlos und freudig die eigenthümliche Größe und Schönheit, die herrliche Charakterwahrheit dieſes echtdeutſchen Mannes, die Reinheit und Klarheit ſeines Ringens und Strebens nach dem echten dramatiſchen Kunſtziele, das er in aller Noth ſeines ſchmerzenreichen Lebens freudig feſthielt. Wenn von irgend Einem unſerer Zeit, ſo darf man es wohl von ihm hoffen, daß er nach ſeinem Abſcheiden erſt recht

unter uns fortleben und wirken wird. Er war ein Vorkämpfer der neuen Zeit, die nun endlich nach siegreich-gemeinsamer That für Deutschland gekommen ist. Seine Studien waren keine Irrgänge einer grübelnden Natur, er ging den von den Verhältnissen seiner Zeit, seines Lebens gebotenen richtigen Weg, um uns aus narkotischer Salonluft wieder auf frische grüne Auen deutscher Volkspoesie zu führen. Er war nicht blos ein Suchender, er hat festen Grund und Boden gefunden, von dem aus nach politisch errungener Macht und Freiheit ein epochemachender Fortschritt unseres deutschen Volksdramas wieder möglich und unzweifelhaft wird. Seine Kämpfe und Studien mußten im Interesse der deutschen dramatischen Kunstgeschichte gemacht, und ebendeßhalb seine Niederschriften darüber in sorgfältiger Auswahl der Nation überliefert werden. Sie sind ein herrliches Kleinod, ein edles Besitzthum der deutschen Nationalliteratur. Aus Lessing's Geist geboren, wie sie sind, werden sie auch mitwirken an der sittlichen Befreiung und Förderung unserer vaterländischen Kunstweise.

Sollte es mir gelungen sein, das geheimnißvoll verschlossene, und doch so schlichte Charakterbild dieses verehrten Mannes aus den Urkunden seiner literarischen Verlassenschaft in anschaulicher Gestalt seiner Nachwelt als schlichtes Ehrendenkmal überliefert zu haben, dann wäre mir jahrelange, oft hoffnungslose Mühe reichlichst belohnt, dann ist der Zweck meiner Mittheilungen, die — ich hoffe es, eine nicht unwillkommene Ergänzung seiner unlängst erschienenen „gesammelten Werke" sind, nach schweren Kämpfen glücklich erreicht. —

Hier ist der Weg gewiesen, den energisch zu verfol-

gen die Aufgabe ſeiner glücklichen Nachwelt ſein wird. Sein Schaffen und Sinnen kämpft unſerer Dichterjugend muthig voran, ſein mühſeliges Ringen und Forſchen hat ihr den Weg ebnen helfen. Aehnlich ſeinem Geiſtesbruder, Heinrich v. Kleiſt, ſchied er kurz vor dem glorreich erſehnten Siege unſeres Volkes über unerträgliche Frechheit romaniſchen Hochmuths, aber ohne zu verzweifeln. — Hier iſt die Rüſtung, hier ſind die Waffen des edlen Ringers für unſer vaterländiſches Volksdrama. Nicht rückwärts nach der Antike, nicht nach der klaſſiſchen deutſchen Poeſieperiode zurück, — vorwärts drängte es ihn mit heißer Sehnſucht, mit beharrlichem Vertrauen, nach dem vom deutſchen Kunſtgenius immer und immer wieder erſtrebten Ideale einer Shakespeare's ebenbürtigen Kunſtweiſe. — Was er erſtrebte und errang, das ſei dem Genius der nunmehr freudig aufblühenden deutſchen Dichterjugend gewidmet, damit auch auf dem Gebiete des Dramas die realiſtiſchen Ideale unſerer Zeit zur Reife kommen mögen. Still und ſinnig wie unſere Altvordern ihre Runen, ſo ſchrieb Ludwig ſeine Betrachtungen nieder, aber Schrift und Wort des Thüringer Waldſohnes werden mächtig nachhallen und erweckend in die Tiefe unſeres Volksgeiſtes eindringen, das wahr machend, was vor Jahren an ſeinem Grabe gehofft ward:

— Sein theures Erbe wird mit Flammenworten
In ſpät'ſter Zeit und in den fernſten Orten
Ein Troſt und Führer edlen Geiſtern ſein.
Was dich befreite, Held der Kraft und Wahrheit,
Das wird ſiegreich mit ſonnigheller Klarheit
Zerſchmettern Wahn und Eitelkeit und Schein! —

Loſchwitz bei Dresden, im Juni 1871.

Moritz Heydrich.

Shakespeare-Studien

von

Otto Ludwig.

A. Aus dramaturgiſchen Heften 1840—1851.

Kunſt-Ideal.

Die eigentliche Beſtimmung einer Kunſt kann nur das ſein, was ſie ohne Beihilfe einer andern hervorbringen kann. Das iſt in der plaſtiſchen Kunſt die körperliche Schönheit. Die höchſte körperliche Schönheit exiſtirt nur im Menſchen, und auch in dieſem nur vermöge des Ideales. Das Ideal der körperlichen Schönheit liegt hauptſächlich in der Form, wohl auch in der Carnation und im permanenten Ausdrucke. Das Ideal in der Poeſie muß nun Ideal der Handlungen ſein, nicht Ideal moraliſcher Weſen, denn es würde Uebertreibung ſein, von dem Dichter vollkommen moraliſche Weſen zu verlangen.

Hebbel.

Die Marie Magdalene Hebbel's, in mancher Hinſicht ſehr lobenswerth, leidet daran, daß die Kälte des rechnenden Dichters, dem die Perſönlichkeiten nur Zahlen waren, auf ſeine Perſonen überging. Schiller giebt ſeinen

Perſonen gern von ſeiner Wärme, Hebbel von ſeiner Kälte.

Der Dichter ſchließe menſchlich mit dem Todesurtheile, damit iſt das Reich des Tragiſchen aus, die vergeblichen Windungen und Krümmungen des gewiſſen Opfers ſind nicht mehr tragiſch, ſind gräßlich, und paſſen nicht für die edelſte Gattung der Poeſie, ſondern ſind für die Leierorgel der Bänkelſänger. Der Dichter iſt der Richter, nicht der Henker.

Endpunkt des Tragiſchen.

Das Geſchick darf nicht als ein unabänderliches Uhrwerk daſtehen, ſo daß man weiß, in ſo und ſo viel Minuten muß es ausheben und das unter ihm liegende Opfer ohne Rettung zermalmen. So wie dies geſchieht, ſo iſt es um das freie ſelbſtthätige Spiel des Geiſtes gethan, ſo iſt eigentlich das Stück ſchon aus.

Nebenhandlungen.

Nebenhandlungen und Nebencharaktere ſollen weiter nichts, als die Haupthandlung und die Hauptcharaktere motiviren und gruppiren.

Modern franzöſiſches Drama.

Ich glaube, daß die neueren franzöſiſchen Dramatiker die Sache ſo machen: Nachdem die Expoſitionsſcenen und die äußerſten Umriſſe der Handlung erdacht ſind, ſagt der Autor zu ſich ſelbſt: Jetzt muß Der auftreten, den man am wenigſten erwartet. Das wird möglich gemacht, wenn auch nicht wahrſcheinlich. Dann muß Der kommen, von dem der Zuſchauer zum Beſten der Perſonen, für die er ſich intereſſirt, am meiſten wünſcht,

er komme nicht. Es muß Das geſchehen, wovon man wünſcht, es geſchehe nicht. Auch das wird möglich gemacht und immer wieder das Erſte mit dem Neuhinzugekommenen in möglichſte Harmonie und Verbindung gebracht. Dazu wird darauf geſehen, daß gegen das Ende eines Aufzugs womöglich die ſämmtlichen Perſonen des Aufzugs, am Ende des Stückes die des Stückes auf der Bühne ſind. Nach dieſer Methode iſt es eben nicht zu ſchwer — wenn auch kein Kunſtwerk — doch ein Kunſtſtück zu Wege zu bringen, und ſolch ein Dramatiker rangirt dann wenigſtens mit dem Taſchenſpieler. — Hinſichtlich der Einheit der Scene gilt, was Schlegel von den franzöſiſchen Klaſſikern ſagte — es müßte heißen: „der Schauplatz iſt auf dem Theater" — auch für die Scribe's und ſeiner Schule. Ebenſo ſind ihre Expoſitionen unwahrſcheinlich und fallen aus dem Tone. Ihre Figuren haben ſcharf ausgeſchnittenes Profil, aber keine Tiefe. Man merkt, daß ſie nur für die drei Stunden der Aufführung gemacht ſind, ſie haben etwas von den mechaniſchen Figuren, die, ſo lange das Uhrwerk in ihrem Innern geht, erſtaunenswerthe Bewegungen machen; aber ſie haben kein ſelbſtſtändiges Lebensprincip; ſie haben Charakter und Perſönlichkeit nicht für ſich, ſondern um die Zuſchauer zu unterhalten. Es ſind Marionetten, deren Bewegungen man nicht aus ihrem Innern heraus, ſondern an den Drähten anſieht, was ſie jetzt für ein Kunſtſtück machen werden. Sie ſind nicht, ſie repräſentiren nach einer Convenienz, — Papiergeldmenſchen, — ſie ſind die Karten, mit welchen der Taſchenſpieler Kunſtſtücke macht und das Publikum findet ein ähnliches Amüſement, wenn es juſt die Karte fallen ſieht, von der es dies am allerwenigſten erwartet

hatte. Wie der Dichter nun ein Taſchenſpieler, ſo muß der Schauſpieler eine Art Gliederpuppe ſein. So ſind auch die Figuren, die nur von einer Seite dem Publikum gezeigt werden, auf der andern gar nicht ausgeſchnitten und colorirt. Alles exiſtirt nur, ſoweit es dem Zuſchauer gezeigt wird. Der philoſophiſche Betrachter, der die Figuren genau zu betrachten gewohnt iſt, findet denn Figuren mit einem Arme, mit einem halben Geſichte, er bemerkt ſchon aus der Ferne, daß die Figuren keine Rundung haben. Die Kälte, die über das Ganze ausgegoſſen iſt, wird nothwendig, denn alles Mechaniſche iſt an ſich kalt und das Gefühl würde in dieſer Umgebung nur lächerlich werden. Da ſind keine Gefühlsabſtufungen, keine Seelenzuſtände, wie ſie wirklich ſind; da iſt kein Wachſen, kein Werden; der Draht wird angezogen und der Mechanismus thut ſeine Schuldigkeit. Sprühteufel, die explodirend Erſtaunen und Ueberraſchung erregen, aber nichts hinterlaſſen als Dampf.

— Ein Stoff für Alle, eine Form für Viele, einen Inhalt für die Beſten; Klarheit, Raſchheit, Nachdruck.

Mäßigung beim Schauſpieler.

Was Shakeſpeare den Hamlet von den Schauſpielern verlangen läßt: „mitten in dem Strome, mitten in dem Sturme, mitten im Wirbelwinde der Leidenſchaften müßt ihr noch einen Grad von Mäßigung beobachten, der ihnen das Glatte und das Geſchmeidige giebt“, das erfüllt er ſelber in der Dichtung. Dies iſt's, was man bei ihm fleißig ſtudiren muß. Auch wo dieſes Anhalten in der Eile durchaus nicht im ſpeciellen Charakter der ſprechenden Perſon liegt, findet man daſſelbe. Er fixirt die einzelnen

Grade des Leidenſchaftsausbruches vor dem Ohre und Auge des Zuſchauers im Widerſpruche mit der Natur, die zum Aeußerſten eilt und giebt ihnen eine gewiſſe Ruhe und Breite; dadurch wird Alles deutlich, und auch das Aeußerſte erſchreckt den Zuſchauer alſo künſtleriſch gemildert nicht; es iſt immer, als wäre etwas noch Ungeheueres vorhanden, was der Dichter aus Schonung verſchweige. Und dennoch nimmt dies dem Eindrucke nichts, ſondern macht ihn nur überzeugender. Der Affekt eilt nicht ſo ſchnell, daß unſere Faſſungskraft und unſere Sympathie nicht Schritt halten könnten. Zugleich gewinnen die Perſonen durch das à plomb der immer noch gemeſſenen Rede ſelbſt ein à plomb und werden plaſtiſcher; das Ungreifbare ſcheint greifbar zu werden. Was die Leidenſchaft an Plötzlichkeit verliert, gewinnt ſie an Nachdruck.

Verbindung des Komiſchen und Tragiſchen.

Das Komiſche iſt der natürliche Feind des Gravitätiſchen, es verhält ſich zum Tragiſchen wie die ſogenannte geforderte Farbe zu der andern (Göthe); wenn man nicht Roth mit Grün abwechſeln läßt, ſo wird zuletzt das Roth ſelber Grün. So wird das Tragiſche komiſch, das Komiſche langweilig. In der Beimiſchung von Humor liegt eine Art Inoculation der komiſchen Kuhpocken, damit nicht die Menſchenpocken, d. i. der Umſchlag in's Lächerliche eintrete. Dann vollendet ſich durch die Hinzuthat des Komiſchen zum Tragiſchen erſt die Weltganzheit, die Ganzheit des Lebens. So haben Shakeſpeare's Figuren ihr charakteriſtiſches Pathos nicht immer wie ein Kleid am Leibe, ſie haben

noch andere leichtere Charakterzüge, die in mittleren Zuſtänden jene ſo lange erſetzen, bis ſie wieder eintreten, und beſonders in dieſem Wechſel liegt eine wunderbare Wirklichkeit ihres Lebens und des ganzen Stückes. Die vertraulichſte Sprache gewöhnlicher Zuſtände und der kühnſte Schwung des Pathos in den außerordentlichſten Situationen; dazwiſchen eine Unendlichkeit von Mitteltinten.

Charaktere Shakespeare's.

Das Tragiſche, was Molière einmengt, giebt ſeinen Luſtſpielen erſt die Tiefe und das à plomb, wie das Komiſche, was Shakeſpeare der Tragödie einmengt; er vermittelte dadurch das Wirkliche und Gewöhnliche mit dem Poetiſchen.

Molière und ſeine Nachfolger haben Einen Charakter zum Centrum ihrer Stücke gemacht: daſſelbe that Shakeſpeare, nur daß er dem Charakter auch eine Perſönlichkeit gab, was Molière zu ſeinem Nachtheile nicht that.

Shakeſpeare giebt gern zwei oder mehreren Charakteren eine ähnliche Situation; dadurch werden zwei neben einander laufende Handlungen organiſch verbunden; zugleich iſt die Verſchiedenheit, mit der ſie ſich darin benehmen, anthropologiſch intereſſant und moraliſch dient zuletzt der Eine dem Andern zum Gericht und zur Folie. So Lear und Gloſter, Hamlet und Laertes, Timon und Apemantus, Orſino und Malvolio (in der Einbildung des Einen zu lieben, des Andern geliebt zu werden), ſo Macbeth und Banquo, Brutus und Caſſius, Antonio, und Shylock (den Einen treibt ſein Unſtern zu wohlfeiler Reſignation, den Andern zu übermäßiger Rachelust), Othello und Jago, in der verſchiedenen Art, wie

Beide den vermeintlichen Ehebruch der Gattin rächen, der Eine als Schurke, der Andere als Ehrenrichter. Immer aber gehen, wenigstens im Trauerspiel, Beide zu weit — niemals ist Shakespeare an der Klippe der vollkommenen Charaktere gescheitert.

Der Held des Stückes, die Sonne, im vollen Lichte, die übrigen Personen wie die Planeten nur auf der dem Helden zugewandten Seite hell und vom Lichte verschiedenen Grades erhellt.

Stimmung der Scenen.

In Shakespeare ist Alles individualisirt und dann durch Erhöhung und Verstärkung idealisirt. Jedes seiner Stücke hat seine eigene heitere oder trübere Atmosphäre. Jede Scene hat wieder ihre Stimmung; seine wunderbarste Kunst, wie er Alles, was sie nur erwecken kann, an einander reiht, und so auch die Phantasie, nicht allein den Verstand, zum Kühnsten vorbereitet. Die Stimmungen aller Scenen setzen wiederum die Stimmung des Ganzen in ähnlicher Weise zusammen, eine Art Causalitätsnexus der Phantasie. — Dadurch, daß er solchergestalt hauptsächlich auf die Phantasie wirkt, macht er es dem Gemüthe möglich, das Herbste zu tragen. In der Empfindung des Großen vermählt sich Schmerz des Gemüthes und Lust der Phantasie; so wird die Hälfte der Last der elastischeren Phantasie überlassen und das Gemüth muß nicht unterliegen. — Jeder Ausdehnung des Gefühls giebt er sogleich einen Inhalt von Lebenserfahrung und Lehre. Dies ein Hauptpunkt; dadurch hat er, wenn auch den Scheitel am Himmel, doch immer den Fuß stramm auf der Erde.

Natur in der Kunst.

Natur in der Kunst kann nichts anderes heißen als die täuschendste Wirklichkeit einer künstlerischen Darstellung, das vereinte Werk des Verstandes und der Phantasie.

Typische Behandlung.

Jedes Stück muß einen einzelnen Fall typisch behandeln, der die ganze Gattung Fälle im Wesentlichen in sich abspiegelt. Wie der ganze Inhalt, so muß jeder Charakter wiederum ein solcher Typus sein, desgleichen jede Nebenhandlung; die ganze Poesie der Art wird dadurch zu einem Spiegel des Weltlaufes. Jedes Stück muß, wie es selbst Einen Fall unter vielen darstellt, diesen so vollständig und individuell ausmalen als möglich, ohne das Typische zu verwischen; jedes Einzelnste muß zu diesem Ganzen gestimmt sein; Natur, geschichtlicher Boden, Situation, Leidenschaft, Sprache, raschere oder bequemere, leichtere oder gewichtigere Bewegung. Nichts darf als Phrase erscheinen; Alles muß aus dem Stoffe selbst genommen sein und sich auf seine Idee beziehen. Jeder besondere Stoff wird so seine besondere Form gewinnen, seine organische von Innen heraus.

Behandlung der Leidenschaft bei Shakespeare.

Bei Shakespeare ist keine Figur ganz in eine Leidenschaft verwandelt, sondern sie hat wenigstens Augenblicke, wo sich das Gleichgewicht des Menschlichen in ihm wiederherstellt, oder sich dem Gleichgewichte wenigstens nähert, oder wo sie, durch äußere Umstände genirt, dies zu vergessen scheint (Hamlet beim ersten Auftreten der Schauspieler, nach deren Abgange die Selbstverachtung

ihn doppelt packt). Dies geschieht gewöhnlich in beiläufigen Bemerkungen, auf die ihn sein Zustand führt, in Bemerkungen über sich oder Andere, Vergleichungen u. dergl., die oft wie ein Commentar über die psychologischen Processe sind, Offenbarungen der Intentionen des Dichters. Oft stehen die Bemerkungen in scheinbarem Widerspruche mit den herrschenden Leidenschaften, aber das ist eben die Natur der Leidenschaft, daß der von ihr erfüllte Mensch wie ein an einer fixen Idee Laborirender über Dinge, die diese Idee nicht berühren, ganz vernünftig denken kann, ja über diese Idee selbst, ohne sich doch von ihrem Zauber losmachen zu können. Ein schlagendes Beispiel der von der Leidenschaft des Trunkes Besessene, der Wollüstling ꝛc. Dieser kann von dem Gedanken der Reinheit zu Thränen gerührt werden, aber der Engel in ihm wacht nur so lange, als das Thier schläft, und das Thier beschmutzt dieselbe Reinheit, die den Engel gerührt hat. Aus dieser momentanen Freiheit in der Knechtschaft entstehen die humoristischen Blitze, das Lächeln im Weinen und umgekehrt, der Selbsthohn, das Selbstbelächeln, das Mitleid mit sich selber, gleichsam des Freien in uns mit dem Bewältigten in uns. Dieses Wissen um sich selbst giebt den Shakespeare-Figuren oft die Selbstständigkeit und das Ueberzeugende ihres Daseins, indem ihre beiden Seiten sichtbar werden; zugleich auch die plastische Ruhe, die so sehr imponirt.

Keine Leidenschaft zeigt sich an sich selbst als immerwährender Affect, jede ist nur eine Neigung zu einem Dinge, die ihre Ebbe und Fluth haben kann. Der Besitz macht aus ihr ein ruhig Fortbestehendes; aber bei jeder Kreuzung, bei jedem Hindernisse flammt sie auf, und oft

zeugt nur dieſe ſtellenweiſe hervorbrechende Flamme von der Kohle, die unter der Aſche ſonſt ungeſehen glimmt.

Tragiſche Nothwendigkeit.

Tragiſche Nothwendigkeit iſt die Trägerin der tragiſchen Stimmung. Sie beſteht darin, daß der tragiſche Ausgang ſchon im Anfange des Stückes ſich ahnen läßt, und während des ganzen Stückes dieſe Ahnung ſtetig wächſt, bis ſie mit der Kataſtrophe zur Gewißheit wird. Das Schrecklichſte überraſcht uns dann nicht mehr. Je gewiſſer wir einen ſchlimmen Ausgang ſchon im Anfange ahnen, je ſtetiger dieſe Ahnung wächſt, deſto milder wird die tragiſche Stimmung ſein. Je feſter die Situationen ſchließen, ſo daß ſie auch ein mögliches Ungefähr nicht ſcheint durchbrechen zu können, je weniger man dieſem Ungefähr überdies noch den Zugang gönnt, alſo je weniger man die Möglichkeit befürchten läßt, daß der ruhige, ſtete Verlauf des Ganzen plötzlich von einem Unvermutheten in Verwirrung gebracht werden könne, deſto mehr wird Mitleid und Furcht zu einer ſüßen Beſchäftigung, der man ſich mit Geiſt und Sinnen hingiebt. Womöglich gleich im Beginne muß der Held den Granatenkern verſchlucken, der ihn unwiederbringlich der Unterwelt zu eigen giebt.

Im Anfange des Dramas fordert der Charakter durch ein gewiſſes Thun oder Unterlaſſen das Schickſal heraus, er thut den erſten Stoß, von da an muß er ſich wehren bis zum Untergang an den natürlichen, nothwendigen Folgen ſeiner That.

Dialog bei Shakespeare und Schiller.

Was Shakespeare durch sein Individualisiren des Dialoges, durch Darstellung des Weltverkehrs hervorbringt, das erstrebte Schiller durch Ideenfülle, Sentenzen und musikalische Spracheffecte, d. h. die künstlerische Wirkung. — Shakespeare gab auf realistischem Wege, alle Seelen- und Sinnesvermögen anziehend beschäftigend durch die Abmalung der einzelnen Vorgänge, der Seele des Zuschauers, der überwältigenden Kraft der Situationen gegenüber, die zum Genusse eines Dichterwerkes nöthige Freiheit; Schiller that dasselbe auf dem entgegengesetzten Wege, auf dem des Verallgemeinerns. Shakespeare's Weg blieb innerhalb der Grenzen der Anschauung: Schiller ging über diese in die der Betrachtung hinaus. Shakespeare that, was er als Poet thun mußte, Schiller that es als Philosoph. Shakespeare besiegte das Leben, den Stoff durch dessen poetische Bewältigung, Schiller, indem er sich philosophisch über denselben erhob, also immer doch durch eine Flucht vor dem Leben und dem Stoffe selbst. Sein Fehler, daß er immer noch ein außerhalb der Bedingungen seines Stoffes und seiner Charaktere gelegenes Schöne und Poetische in seine Stücke hineinträgt, welches jenem widerspricht, anstatt dies Poetische, dies tiefere Interesse aus dem Stoffe selbst heraus zu entwickeln, wie es Shakespeare macht. Das Ideale eines Dramas muß in der Composition liegen und in der Steigerung der Charaktere; sein äußerer Verlauf muß so genau als möglich den Weltverlauf selber abbilden, den idealen Himmel über der realen Welt.

Erwartung im Drama.

Je früher die Erwartung des unglücklichen Ausganges erregt wird, je früher die Möglichkeit eines glücklichen Ausganges verschwindet, desto milder wird die tragische Stimmung. Die Personen dürfen hoffen, der Zuschauer nicht; er muß immer wissen, daß diese Hoffnungen und die Anstrengungen der Personen, sie zu realisiren, vergeblich sind. — Auch zu verhüten, daß die künstlerische Täuschung zu einer wirklichen werde oder dieser sich zu sehr nähere. Die Personen sollen in der Gewalt wirklichen Leidens erscheinen, der Zuschauer soll tragisches Mitleid, d. h. durch die Kunst verklärtes, zum Genuß gemachtes, empfinden. Dazu ist das Eingeständniß nothwendig, daß das Kunstwerk keine Wirklichkeit sein will. Hülfsmittel sind Idealität der Darstellung, Vers, Betrachtungen, bildlicher Ausdruck.

Coriolan.

Kein Charakter, außer Coriolan, hat bei Shakespeare eine Umkehr; sie gehen wie ein reißender Strom gradaus, von einem Punkte nach der richtigen Mitte bis in ihr Uebermaß, in dem sie sich zerstören; sie sind gewissermaßen moralische Warnungsbilder, in denen die in ihrer Eigennatur schlummernde Gefahr, durch irgend ein Aeußeres geweckt, aufsteht und sie unaufhaltsam mit immer wachsender Schnelle zur Selbstvernichtung treibt.

Tragische Zweckmäßigkeit und Nothwendigkeit.

Ein gutes Stück ist eigentlich nichts als eine Katastrophe und ihre sorgfältige Motivirung durch Charaktere und Situationen, durch welche der Verstand zufrieden-

geſtellt, die Phantaſie angeregt, das Gefühl befriedigt wird. — Tragiſche Nothwendigkeit kann eigentlich nichts heißen als tragiſche Zweckmäßigkeit, richtige Berechnung jedes einzelnen Momentes im Ganzen auf den Zweck des Ganzen, Uebereinſtimmung des Erfolges mit den erregten Erwartungen; daß alſo der Poet nirgends eine Erwartung im Zuſchauer erregt, die nicht erfüllt würde, und nichts ſich erfüllen läßt, was nicht erwartet wurde. Das iſt im größeren Sinne Motivirung. Die pragmatiſche Motivirung geht auf den Zuſammenhang der Handlung in ſich und für ſich; dieſe — die künſtleriſche, wenn ich ſo ſagen darf — auf den Zuſammenhang zwiſchen der Handlung und den Empfindungen des Zuſchauers. Jene bewirkt, daß die Handlung eine mögliche, wahrſcheinliche, geſchloſſene, dieſe, daß ſie eine das Gefühl ergötzende, befriedigende, eine künſtleriſche Stimmung erweckende ſei; jene, daß ſie objektive, dieſe, daß ſie ſubjektive Wahrheit hat; jene, daß ſie Verſtand hat, dieſe, daß ſie dem Verſtande und den übrigen Seelenkräften gefällt. Hier zeigt ſich nun auch der höhere, der eigentliche Kunſtverſtand. Dieſe Uebereinſtimmung der objectiven Welt des Werkes, der Darſtellung der äußeren Geſetze der Dinge mit den Forderungen der ſubjectiven und ihren inneren Geſetzen macht die ſogenannte Nothwendigkeit eines Kunſtwerks aus und iſt das erſte Kriterium der Klaſſicität deſſelben. Der Poet muß ſich alſo im Ganzen wie in jedem einzelnen Momente als Poet und als Zuſchauer zugleich verhalten; er muß mit der größten Vertieftheit in das Werk zugleich darüber ſtehen, mit der größten Hingabe an daſſelbe die größte Unbefangenheit ihm gegenüber vereinen.

Sowie tragiſche Nothwendigkeit vorhanden iſt, ſtört ſelbſt das Komiſche nicht. Ja, es kann die Wirkung der Situationen noch durch den Contraſt erhöhen, wenigſtens einen Erfriſchungspunkt bieten. Desgleichen wirkt das Erwachen der Hoffnung bis zur Zuverſicht in den Perſonen tragiſch, wenn der Zuſchauer weiß, daß dieſe Hoffnung eine vergebliche, ja um ſo milder, je gewiſſer der Zuſchauer dies weiß. Wird dagegen der Zuſchauer ſelbſt zur Hoffnung verleitet, ſo wird er ſo zu ſagen zu einer der ſpielenden Perſonen ſelbſt, er wird aus der ruhig ergebenen Faſſung künſtleriſch erweckten Mitleids in die Kämpfe der Perſonen ſelbſt gezogen, wie dieſe von Furcht in Hoffnung, von Hoffnung in Furcht hinübergeriſſen; er erlebt die ſchrecklichen Schickſale, anſtatt aus der ſichern Zuflucht der Beſchauung heraus ſich an ihnen zu genießen. — In der Antigone iſt das Schickſal wie im Shakeſpeare behandelt; ohne alles Wunder folgt die Strafe nicht allein auf die Schuld, ſondern auch aus der Schuld. Kreon, der tragiſche Held, tödtet im Eigenſinne die Geliebte ſeines Sohnes; dieſer, da er ſie nicht retten kann, ſtirbt ihr nach; ihm die Mutter, und ſo hat der Held ſich ſelbſt geſtraft. Er hat mit aller Zurechnung geſündigt, der Oedipus, der Ajas, die Dejanira, der Oreſtes nicht; in den drei erſten dieſer Fälle iſt Verblendung oder abſichtliche Täuſchung, in dem letzten ſogar ein göttlicher Befehl an die Stelle der zurechnungsfähigen Leidenſchaft getreten. Die Reinheit und Nothwendigkeit des Schickſals in der Antigone iſt es wohl, die uns dieſes Stück näher rückt als die anderen antiken Stücke. Auch hat dieſe Tragödie vor den übrigen des Sophokles voraus, daß nicht blos die Kataſtrophe, ſondern auch die

Schuld in Handlung dargeſtellt iſt. Es iſt im Stücke ein Bewerben um den Tod, eine Sterbewolluſt. Eine gewiſſe ſüßſchmerzliche Stimmung wird in der erſten Scene erregt und durch das Ganze feſtgehalten. Eben daß man nicht zu vorübergehender vergeblicher Hoffnung verführt wird, der Antigone könne irgendwo von außen her eine Rettung kommen, das läßt Einen heimiſch werden und bleiben in dieſer Stimmung. Eigenthümlich, daß der Fauſt (beſonders Gretchens Schickſal) mir ganz dieſelbe Empfindung gab wie die Antigone; die Empfindung des Schönen. Die Seele entfaltete wie die vorher geſchloſſene Blume dieſem milden Strahle ihre innerſten Tiefen. Keine Stelle darin, die übermächtig auf Rührung oder irgendwelche Erſchütterung gewirkt und dadurch irgend ein Vermögen des Zuſchauers einſeitig zur Reaction gezwungen hätte. Es waren nicht Empfindungen, nur Empfindung, man hörte keine Töne, nur ihre Harmonie. Der Schmerz war zu einem Genuſſe gemacht.

Aufgabe des Komiſchen in der Tragödie.

Das Gemüth bedarf, um die immer fortgeſetzte Steigerung des Tragiſchen nicht allein zu tragen, ſondern auch das Poetiſche darin zu genießen, von Zeit zu Zeit einer Erheiterung, Erholung. Daher die Einmiſchung des Komiſchen. Dieſe darf nicht aus dem tragiſchen Centrum entnommen ſein, wenn ſie ihm auch als Parodie verwandt ſein kann. Man darf nicht glauben, daß Ausſichten auf guten Ausgang zur Erholung von der Furcht vor Schlimmem dienen; im Gegentheil machen ſie dieſe leicht unerträglich. So im Erbförſter, wo ich wunderlicherweiſe dieſem Irrthum anheimgefallen ſein muß.

— Eine aufblitzende Möglichkeit von Rettung bringt eine übelangebrachte Reaction und wirklichen Verluſt der ſchönſchmerzlichen Stimmung. Die Empfindung vermag ihrer natürlichen Schwere noch nicht die zwei Richtungen zugleich mit Leichtigkeit und daher mit Luſt zu verfolgen. Iſt die Reaction einmal eingetreten, ſo will ſie zu ihrem Rechte kommen, und wie die Seele vorhin die ſtörenden heiteren Vorſtellungen abwies, ſo werden ihr jetzt die ſchmerzlichen ſtörend und peinlich. Dieſer pſychologiſche Erfahrungsſatz iſt die Baſis der tragiſchen Stimmung und aus ihr laſſen ſich die weſentlichſten Geſetze der Tragödie ableiten.

Gegenwart des Drama's.

Das Drama muſz in jedem Momente Gegenwart ſein; das Vergangenheitsſchwangere iſt das Epiſche, das Zukunftsſchwangere das Dramatiſche.

Grenzen des Poetiſchen.

Die Grenzen des Poetiſchen ſind ſchwer zu beſtimmen. Es giebt Stoffe, die keine Behandlung äſthetiſch machen kann, z. B. Alles, was an das Criminaliſtiſche erinnert. Alles Stroh, das die Darſtellerin des Grethchens an ſich hängen hat, kann das Aeſthetiſche der Scene nicht ſo beeinträchtigen, als die bloſze Nennung des „Zuchthauſes" thun würde. Alles Kleinliche iſt unpoetiſch, daher alle Darſtellungen aus dem gewöhnlichen Familienleben, die Darſtellung mag idealiſtiſch oder realiſtiſch ſein. Iſt ſie idealiſtiſch, ſo fällt uns die Unwahrheit auf, weil uns die Sache zu bekannt iſt. Iſt ſie realiſtiſch, ſo kann ſie höchſtens mit dem treuen Portrait — in der Malerei — rangiren.

Die Poesie verfährt nach den Gesetzen der Erinnerung; sie ändert nicht, was geschehen, aber sie mildert es künstlerisch. Daher sind, wenn alles Andere gleich, die Stoffe poetischer, die in der Vergangenheit liegen; sie erlauben eine künstlerische Darstellung. Wir haben keinen andern Maßstab, sie zu messen, als das rein Menschliche; mit Stoffen aus der Gegenwart und aus der nächsten Nähe ist es anders. — Die Leidenschaft ist poetisch, wenn sie groß ist, nicht blos stark oder heftig, und einen großen Gegenstand hat. Stolz, Ehrgeiz, Herrschsucht, Freiheitssucht, Liebe können es sein; Trunksucht, Spielsucht, Putzsucht nicht, weil sie weder an sich groß sind, noch auf einen großen Gegenstand gehen können. Im Poetischen ist jederzeit eine ungewöhnliche Thätigkeit der Phantasie. Sie nimmt die Dinge der Wirklichkeit, läßt ihnen ihre Qualität, vergrößert aber die Quantität. Sie giebt uns Menschen, nur größer, sonst wie sie in der Wirklichkeit sind. Das für den Zweck der Darstellung Unwesentliche läßt sie fort. Auch die Karrikatur kann poetisch sein, das treue Portrait nicht. — Das Poetische bleibt sich in aller Zeit gleich, das Aesthetische nicht. Letzteres hängt ab von dem Bildungsstande einer gewissen Zeit.

Bereich des Poetischen und Aesthetischen.

Das Poetische hat nur die Prosa, die Wirklichkeit im blos verständigen Sinne zum Gegensatze und zur Grenze. Wo die Größe der Gestalt und Denkart, die Expansion oder die Tiefe der Empfindung der Stoff des ordnenden Verstandes ist, da ist Poesie; wo beides den Verstand verdunkelt, da ist das Phantastische. Das

Poetiſche hat alſo blos die Qualität zum Maßſtab. Mit dem Aeſthetiſchen iſt es anders; dies wird am Maße der Quantität gemeſſen. Es iſt ein concentriſcher Kreis von kleinerem Halbmeſſer, innerhalb des Kreiſes des Poetiſchen gezogen. Die höchſten Grade der expandirenden und der intenſiven Phantaſie ſind immer noch poetiſch, aber äſthetiſch ſind ſie nicht mehr. Ein Spieler um Geld iſt unpoetiſch; einer, der mit dem Teufel um ſein Leben würfelt, iſt poetiſch. — In der idylliſchen oder ſatyriſchen Poeſie wird die Schlacht zwiſchen der Poeſie und der gemeinen Wirklichkeit geſchlagen; in der eigentlichen Poeſie iſt der Kampf vorbei; das gemeine Wirkliche liegt beſiegt zu Boden und die Poeſie begeht ihr Siegesfeſt. — Mein Hauptfehler war, daß ich Stoffe zur Tragödie aus dem Kleinleben nahm. Dieſes ſagt in ſeiner Beſchränktheit und Kleinlichkeit höchſtens dem eigentlichen Idylle zu. Mit den höheren Gattungen der Poeſie läßt es ſich nicht vereinen. Der Hauptvorzug des dargeſtellten Kleinlebens, treue Portraitirung, iſt allem Schwunge entgegen. Man kann die poetiſche Wahrheit, die in der innigſten Uebereinſtimmung aller Erforderniſſe beſteht, nicht erreichen. Giebt man der Sprache poetiſchen Gehalt, ſo ſteht ſie mit der unpoetiſchen Situation und mit den beſchränkten, kleinlichen Motiven im ſchreiendſten Widerſpruche. Läßt man ſie die Sprache der Bildung reden, ſo muß man aus unbefangenem Munde die einfache Frage erwarten, die alle durch poetiſche Unwahrheit gewonnenen Schönheiten über den Haufen wirft: Warum hat der Dichter nicht gleich gebildete Leute und eine Handlung erſonnen, zu der die Sprache paßt? Wir haben ein Warnungsbild in Geßner. Die weißen und rothen Rococcofiguren

der Daphnen, Chloen ꝛc. ſind verſchwunden, die derben Portraits des wirklichen Kleinlebens, die Dow's, Tenier's, Breughel's ꝛc. gelten noch. Durch die Entfernung, durch das uns Fremde in Tracht und Sitte, ſind ſie gewiſſermaßen poetiſch geworden, der Uebermuth, der in manchen ſteckt, die komiſche Idealiſirung iſt an ſich poetiſch; die Wahrheit, mit der ſie aufgefaßt ſind, bringt uns das Fremde nah, und erhält es allen Zeiten begreiflich. — Die einfache und anſpruchsloſe Portraitirung der kleinen Zuſtände hat und wird ſich noch lange in den „Jägern" und ähnlichen Schauſpielen erhalten. Kabale und Liebe, in ſeiner poetiſchen Auffaſſung, erſcheint uns nach wenig mehr als einem halben Jahrhundert ſchon als Parodie ſeiner ſelbſt. Die einzige Figur im Stück, die die andern und damit das ganze Stück überleben wird, iſt gerade die einzige darin, die man ein treues Portrait nennen kann, der alte Miller. Er iſt durchaus proſaiſch gehalten und nur die Leidenſchaft giebt ihm ein Etwas, wie poetiſchen Anhauch; das iſt aber in der gemeinen Wirklichkeit ebenſo, und er ſpricht kein Wort, das ein Mann in ſeiner Lage in der Wirklichkeit nicht auch geſprochen haben könnte. Ich glaube, der unpoetiſche Stoff kann nur in ſeiner Wirklichkeit aufgefaßt, bleibend intereſſiren.

Die wahre Poeſie muß ſich ganz von der äußeren Gegenwart loslöſen, ſozuſagen von der wirklichen Wirklichkeit. Sie darf blos das feſthalten, was dem Menſchen zu allen Zeiten eignet, ſeine weſentliche Natur, und muß dies in individuelle Geſtalten kleiden, d. h. ſie muß realiſtiſche Ideale ſchaffen. Sie darf nicht das Wilde und Ungeheure mit Gewalt herbeiziehen, aber auch nicht der unmännlichen Schwäche einer Zeit, die mit ihr

vergehen wird, ſchmeicheln und ſie dadurch hätſchelnd noch mehr ſchwächen helfen. Aber ich thue unſerer Zeit Unrecht, ſie iſt im männlichen Aufraffen begriffen. Wäre ſie es aber auch nicht, der Dichter muß erſt nach ſeiner Pflicht gegen die Kunſt und dann erſt nach der gegen das Publikum fragen. Sein höchſtes Geſetz iſt poetiſche Wahrheit. — Und ſtimmen nur ſeine Gebilde mit ihren Bedingungen überein, ſo mag er kühn bis an die Grenze gehen, die nur Willkür ſetzen kann.

Diejenigen Gattungen, die nur amüſiren ſollen, tragen ihre Grenzen in ihrem ausgeſprochenen Zwecke. Die Tragödie ſoll mehr, ſie macht ſogar Kühnheit zur Pflicht. — Heute iſt dieſe und jene Blume in der Mode, man findet ſie auf jedem Fenſterbret, auf jedem Damenſchreibtiſche. Draußen im Felde ſteht eine weit reichere und ſchönere; kein Menſch ſieht nach ihr, denn ſie iſt keine Azalee, kein Rhododendron. Heute wenigſtens; ob auch morgen oder übermorgen? Und pflückt ſie auch übermorgen Keiner, ſo hat ſie ſich ſelbſt geblüht!

B. Studien aus den Jahren 1851—1855.*)

Romeo und Julia.

Der harmonische, schöne Eindruck dieser Tragödie entsteht daher, daß die beiden Liebenden alles Interesse in sich konzentriren, daß der schmerzliche Ausgang nur von ihnen selbst kommt. Sie tödten sich beide selbst; keine barbarische oder gewaltsame Handlung eines Dritten erregt Haß, oder, wenn er es thun müßte, leitet er nicht einen Theil des Interesses von dem Paare auf sich. Sie leiden das Aeußerste nur durch ihr eigenes Handeln. Auch die Schuld tritt Mitleid erregend auf. Der Familienhaß — ein Verhältniß, keine Person, ein Ding, das weder Liebe noch Haß erregen, und daher kein Theilchen Interesse den Liebenden entziehen kann, ihnen vielmehr erst recht Interesse giebt durch die rührende Situation, die er bilden hilft. Daher der große Nutzen einer Situation oder auch Thatsache, wie im Hamlet, die vom Anfange des Stückes feststeht bis zu Ende, sie vertritt die Stelle einer Hauptperson, und nimmt dem Helden nicht so viel Interesse weg, als eine Hauptperson gethan hätte.

*) Manuscriptband I. Heft 1, gr. 4°, 248 Seiten.

Julia von Hebbel.

Das Epiſche überwiegt durch das Ganze das Dramatiſche. Die Charaktere exponiren ſich mehr durch Erzählung als durch Handlung, meiſt durch charakteriſtiſche Anekdoten von ihnen ſelbſt; die ſie ſogar ſich ſelbſt erzählen. Von einer Steigerung iſt nicht die Rede. Auch die Motive zu ihren Handlungen werden erzählt, und zwar möglichſt individualiſirt. — In der Behandlung iſt nichts ausgeſpart, kein Anwachſen, keine Unterordnung; Groſzes und Kleines tritt mit demſelben Anſpruch auf, kein Ruhepunkt, kein Anhalten, keine Beſchleunigung. Wie eine Lavafluth ſchwerfällig unter der im Laufe zu Schlackenmaſſen gerinnenden Decke wälzt ſich das Stück fort; immer gerinnt die Handlung unterwegs zur Erzählung. — Bei Hebbel, wie bei Rich. Wagner leidet der dramatiſche Fluß unter der Abſicht, in jeder Rede, ja in jedem Worte bedeutend zu ſein. — Bei Shakeſpeare haben die Charaktere ihre Ruhepunkte, ihr Eigentlichſtes zeigt ſich nur, wenn es herausgefordert wird durch die Situation; Hebbel's Charaktere ſind Tag und Nacht in ihrer vollen Wappenzier; jede ſeiner Perſonen iſt beſtändig auf der Jagd nach den eigenen charakteriſtiſchen Zügen. — Der Charakter iſt in jedem bis zur Monomanie geſteigert. Sie wiſſen alle, daß ſie Originale ſind, und möchten bei Leibe nicht anders erſcheinen. Daher kein Zug bei Hebbel, wie bei Shakespeare und in der Natur meiſtentheils, wodurch ein Charakter ſich ohne, ja wohl wider Wiſſen und Willen verriethe, keiner, in dem eine Figur die andere charakteriſiren will, und ſich dadurch ſelber charakteriſirt, ohne es zu denken.

Die Charaktere ſind durchaus blos mit ihrer Lokalfarbe gemalt; kein Reflex; ſie gehen neben einander, ohne ſich durch Berührung gegenſeitig zu modifiziren, wie z. B. der Ruhige den Hitzigen noch hitziger macht; der Hitzige den Ruhigen noch ruhiger; ſie ſprechen überhaupt nicht mit einander, nur zu einander; es fehlt der eigentlich dramatiſche Dialog. So verſchieden die Züge der einzelnen Charaktere, ſo gleich iſt die Art, wie ſie ſie auskramen, in Erzählung gelegentlich ihnen einfallender Dinge, die ſie gethan oder geſagt; das Haſchen nach auffallenden Bildern iſt Allen gemein. — Die Oekonomie iſt nach altgriechiſchem Muſter; das Stück gleicht in dieſer Hinſicht einem Euripideiſchen, bis auf die Erzählung am Ende, und wirklich hat es keinen Schluß, und könnte auch keinen anderen haben, als einen Euripideiſchen, etwa, daß nun die Oreade, die Nachbarin des Bertramſchen Schloſſes, in einem Epiloge den Ausgang Bertram's und der Liebenden prophetiſch vorausnehmend, erzählte. — Hebbel hat die drei unvereinbarſten Dinge in ſeinem Drama vereinigen wollen: modernſten Stoff, Shakespeare'ſche Charakteriſtik und antike Form; größte Konzentration der Handlung bei ausgeführteſter Charakteriſtik. Die Bilder ſelbſt ſind meiſt von einer unnachahmlichen Größe und Schönheit. — So lange die Charaktere ſich epiſch rüſten, d. i. einen Charakterzug nach dem andern anlegen in einem Geſpräche, das mehr eine Erzählung iſt, in der ſich mehrere ablöſen, indem ſie thun, als ſprächen ſie mit einander, iſt Alles herrlich, ſowie es zu eigentlicher Handlung, zu wahrhaft dramatiſchem Dialog kommen ſoll, wird es abſurd; ſo z. B. die Scene Julia's mit Pietro, dann der

ganze dritte Akt. Iſt das eine Schwäche ſeines Talents, die zu verſtecken er dieſe Form gewählt hat? Und verficht er dieſe Form als die rechte, um jene Schwäche zu einer Stärke zu machen? — Ueberhaupt ſind die Hebbel'ſchen Figuren, weil ſie nicht Naturvermögen, wie die Shakespeare's, ſondern Denkarten darſtellen, Lebensanſchauungen, — epiſcher Art, weil ſeine Probleme mehr kulturhiſtoriſche, als pſychologiſche ſind. Darin ſteht er Shakespeare ſchroff gegenüber. Die Leidenſchaft iſt an ſich theatraliſch und dramatiſch, theatraliſch durch ihre Energie, dramatiſch, weil ſie eine Entwickelung hat, tragiſch, weil ſie ſich ein Schickſal bereitet, das des Menſchen eigenes iſt, während das Schickſal bei Hebbel mehr ein Ergebniß der Zeit iſt, in der ſeine Menſchen leben, als das ihres eigenen Thuns. Sie leiden nicht, was ihre eigene Natur, ſondern was die Denkart der Zeit ihnen auferlegt, die in ihnen handelt. In ſeiner Vorrede zu Maria Magdalena wird das klar als ſeine Meinung vom Tragiſchen, in ſeinem Worte über das Drama noch mehr. Nicht mehr die verſchiedenen Naturen, ſondern die verſchiedenen Denkarten werden in Konflikt zuſammengebracht. Dieſe Maxime wird gewiß dem Gehaltreichthum des Dramas förderlich, aber ebenſo gewiß ſeiner eigentlichen dramatiſchen Wirkung ſchädlich ſein. Der Schauſpieler wird in eine gewiſſe Willkür gerathen. Ein Charakter prägt ſich theatraliſcher aus und unmittelbarer, als eine Denkart. Die Geſichtspunkte ſind hier die wahren Perſonen, die Figuren bloße Träger, bloße Figuranten. Eigentliche Menſchendarſtellung würde hier nur nebenbei und von außen kommen, während ſie bei Shakespeare das Centrum, der Zweck ſeines Schaffens ſind.

Emilia Galotti von Leſſing.

Das Mißlichſte iſt, daß der Prinz die Schuld hat, und die Galotti's das Leiden. Darum wirkt das Ganze nicht tragiſch. Das Stück iſt nun keine Tragödie, ſondern eine ſogenannte Rettungskomödie, dem Sinne nach. Ein Böſewicht ſtellt der Unſchuld eines Mädchens nach, aber dieſe bedrohte Unſchuld wird gerettet — freilich durch den Tod; dieſer aber iſt kein tragiſcher. — Das Bewunderungswürdigſte, wie die Nothwendigkeit, dem Odorado den Dolch in die Hand zu ſpielen, wenn er ihn braucht, auch um der Steigerung von Odorado's Leidenſchaft willen, den Dichter zu einer Schöpfung gebracht, wie die der Orſina; wie dieſe ganze lebensvolle Figur ihre Entſtehung einem bloßen Behelfe dankt, wie dies durch ihre Erwähnung im erſten Aufzug und ihr Auftreten im vierten ſo verſchleiert iſt, daß ſie ſo ganz wie um ihrer ſelbſt willen zu exiſtiren ſcheint. — Wie geſchickt Leſſing der Nothwendigkeit des Erzählens ausweicht, die Hebbel aufſucht! Wie er lieber die Umſtände ſo rückt und erfindet, damit die Leute, was ſie wiſſen müſſen, um das Ganze der Handlung als nothwendig möglich zu machen, durch Kombination erfahren. Dieſer Kunſtgriff erſpart nicht allein, daß erzählt wird und noch dazu erzählt wird, was der Zuſchauer ſchon weiß oder ſelbſt geſehen hat; jene Umſtände bereichern auch das Detail der Geſammthandlung und die Kombination wird ſelbſt zu einer Art Handlung und giebt nicht allein dem Kombinirenden Gelegenheit zu Theaterſpiel, ſondern auch den Gegnern. — Läßt er erzählen, ſo geſchieht's nur, wenn die Erzählung durch den Affekt des Erzählers und

die nachhaltende Spannung des Hörers immer ununterbrochen, wiederum zu Handlung und Theaterspiel Anlaß giebt. — Bewundernswürdig, wie Leſſing den Appiani, Conti, die Orſina und ihre Scenen in Charakter und Situation ſo bedeutend zu machen mußte, daß man ihnen nicht anſieht, daß ſie bloße Behelfe ſind, zur Steigerung und zum Maaße von des Prinzen Leidenſchaft. — Man nehme die Orſina heraus, und ſehe, wie die Maſſe des Stücks zuſammenſchmilzt. Wie künſtlich und geſchickt hat er ſie mit dem Ganzen zuſammengeniedet und geſchmolzen! — Wie trefflich iſt die That vorbereitet! — Jeder Entſchluß, jede That in einem Trauerſpiele, und je näher und von je mehr Einfluß auf die Kataſtrophe, muß ſo ſein, wie ein unbefangener Zuſchauer nach Maßgabe von Charakter und Situation ſie erwartet. — — Es iſt getriebene Arbeit, ein kleines Korn Metall iſt durch wunderbare Kunſt zu einem großen und reichen Werke auseinander getrieben, deſſen Werth eben faſt blos in dieſer Kunſt beſteht. Shakespeare's Werke ſind dagegen maſſiv. — Auch bei Shakespeare ſind, wie hier die der Orſina, diejenigen Scenen, die den wenigſten Handlungsinhalt haben, die reichſten oft an theatraliſch-mimiſch-charakteriſtiſch-poetiſchem Gehalt, — Scenen, die ganz fehlen konnten; denn Odoardo konnte von der Claudia Alles erfahren, und ein Dolch war ja wohl auch zu bekommen.

— — Ein Drama muß vollkommen geſchloſſen und vollkommen durchſichtig ſein. Das macht die vollkommene Loslöſung des Stoffes von äußeren Bedingungen nöthig. Er muß ſeine Bedingungen alle in ſich ſelber haben und

wir müſſen dies ſehen. Alles, was geſchieht oder Einfluß hat auf das Geſchehende, muß aus einer Abſicht hervorgehen. Alles Begebenheitliche im Stoffe muß in Handlung aufgelöſt werden, deren Gründe wir erfahren. Die Abſicht macht die Begebenheit zur Handlung. — Forderungen der verſchiedenen Gemüthskräfte des Zuſchauers an's Drama. —

Polyphoner Dialog.

Geſpräche von Dreien und Mehreren, wo drei oder noch mehr Perſonen, jede in einer eigenen Richtung ſich gegen einander bewegen. Wenn zwei oder mehr Perſonen gegen eine oder mehre vereint, d. i. aus Einer Meinung heraus und nach Einem Zweck arbeiten, ſo iſt das nur Zweigeſpräch, wie ein zweiſtimmiger Geſang, der von mehr als zwei Sängern ausgeführt wird. Nur wo drei oder mehr Perſonen, jede aus einer beſonderen Abſicht heraus ſpricht, oder drei verſchiedene Reihen von Gefühlen, Beſtrebungen und Anſichten in demſelben Geſpräche einander modifizirend, oder nur kontraſtirend, neben einander hergehen, da iſt ein Dreigeſpräch. In ſolchen Scenen iſt das eigentlich dramatiſche Leben am ſtärkſten, in ſolchen polyphonen Sätzen, wo ſich verſchiedene Stimmen in verſchiedenen Rhythmen, jede einzelne mit gehaltener Eigenthümlichkeit begegnen und durchkreuzen. Nur darf die Zahl dieſer verſchiedenen neben einander gehenden Stimmen die Unterſcheidbarkeit nicht überſteigen. So z. B. die Scene zwiſchen Marinelli, Orſina und Odourdo; zwiſchen Jago, Emilia, Desdemona. Emilia: Ein Schurke hat euch bei dem Mohren angeſchwärzt. Jago:

Nein, ſolche Menſchen gibt's nicht, 's iſt unmöglich. Desdemona: Und giebt es einen, ſo verzeih ihm Gott. — Beſonders wirkſam, wenn die Zahl der ſelbſtändigen Stimmen von wenigen oder einer allmälig zu einem Enſemble anſchwillt. Hier kann man von Mozart im Don Juan lernen.

Konradin von Klinger.

Die politiſchen Debatten ſo erſchöpfend, wie bei Schiller, und dramatiſch charakteriſtiſch belebt. Die Charaktere gut kontraſtirt, beſonders das Elegiſch-Jünglingshafte mit den Vorzeichen eines tüchtigen Mannes im Konradin rührend ſchön; Carl und Flandern, Konradin und Heinrich. Etwas gedrängt müßte es noch heute Glück machen.

Die Zwillinge von Klinger.

Das Stück ganz wie gemacht, die Geſetze der tragiſchen Stimmung daran zu lernen. Das Ende ſteckt ſchon in der erſten Scene und wird nur herausgewickelt. Eine Steigerung iſt eigentlich nicht im Stücke, nur ein allmäliges Näherkommen des Befürchteten, das, wenn es kommt, nicht den Verſtand und die Phantaſie, nur das Gefühl überraſcht, daß nun Thatſache iſt, was ſo lange drohte, eine zu werden. Dabei iſt alles Gewaltſame in die Scene verlegt, die Mißhandlung durch den Alten, der Mord ſelbſt. Guelfo's Stimmung iſt gleich im Anfange ſo, daß nur wenig Steigerung möglich iſt. — Im Anfange weiß man nicht recht, was man denken ſoll; es fällt ſchwer, ſich ſogleich in einen ſo hohen Grad der Illuſion zu verſetzen, als die bereits hochgeſtiegene Leidenſchaft Guelfo's bedarf. Es wäre vielleicht beſſer ge-

weſen, die Expoſition durch weniger Betheiligte machen zu laſſen, und uns auf den erſten Auftritt Guelfo's dadurch beſſer vorzubereiten, wenn es nicht möglich war, den Guelfo erſt in einer ruhigeren Stimmung uns bekannt zu machen. Eine theatraliſche Handlung iſt kaum vorhanden. Man kann daraus lernen, was Virtuoſität in der Ausführung vermag, daß, iſt der Plan nur ohne Widerſprüche, er ſo einfach ſein kann, als nur möglich. Charaktere und Situationen ſind lebendig, wahr und zwingend, obgleich blos im Dialoge entwickelt. Keine Scene will für ſich etwas gelten, ſie ſind alle nur des Ausgangs wegen da, dieſen möglich und nothwendig zu machen. Das Auftreten der Perſonen iſt ziemlich willkürlich. Das Stück hat nur Einen Effekt und will ihn und erreicht ihn nur in ſeiner Totalität. Die Leidenſchaft iſt unendlich wahr, und doch künſtleriſch geſchildert. Nichts kann erſchrecken, weil jede Körperlichkeit des Schrecklichen ſeinen Schatten lange vor ſich her in die Stimmung wirft. So wird ſchon im erſten Akt und immer wieder der Mordentſchluß ausgeſprochen, ſo daß man an ihn gewöhnt iſt, ehe er wirklich zur That wird; desgleichen die That des alten Guelfo ſchon als Ahnung vorher. Wie nöthig das, lernt man an der Emilia Galotti. Odoardo's That kommt uns immer noch zu unerwartet, und daraus entſtehen am Ende die Einwendungen gegen das Stück, wenn die Urſache auch von Jedem wo anders geſucht wird. — Es iſt im Anfange ſchon Alles fertig, der Haß Guelfo's, was ihn irgend zur That treiben kann, die Bevorzugung der Aeltern von Kindheit an; auch Camilla iſt ſchon Ferdinand's Braut. — Es iſt auch kein Schimmer von Hoffnung, der die

Stimmung ſtören könnte, nichts, was uns verleiten könnte, irgend einen anderen Ausgang zu erwarten. — Alles iſt Begebenheit in dem Stücke, Folge von vor dem Stücke Beſchloſſenem und Gethanem; die Aktion der Mißhandlung und des Brudermordes in der Scene; die Tödtung Guelfo's durch den Alten ſteht juſt am Ende des Ganzen, wo ein Abſchluß nöthig war.

Nur bei ſolch einfacher Handlung laſſen ſich die inneren Motive und das pſychologiſche Detail ohne Sprung entwickeln; bei reicher Handlung drängen und verwickeln ſich die Empfindungen der Perſonen ſo, daß ſie kaum klar zu machen ſind, wenn man nicht welche davon wegläßt, ein Mangel, der bei ruhiger Betrachtung nicht zu verbergen iſt. Am beſten, man erfindet eine Kataſtrophe mit leidenſchaftlicher Aktion und ſchafft das übrige Stück aus den Motiven, die uns die Aktion am Schluſſe möglich, nothwendig und vom Anfang an eben ſo, wie ſie erfolgt, erwarten läßt. — Es iſt dasjenige Stück, in dem unter allen, die ich kenne, Shakespeare'ſche Charakterzeichnung, Malerei der Leidenſchaft, pſychologiſches Detail und tragiſche Stimmung mit der konzentrirten Form der Neuzeit am ungezwungenſten und glücklichſten vereinigt iſt. Nur der Charakter des Grimaldi iſt trivial; die Sprache iſt theilweiſe zu ſchwülſtig und mit zu wenigem dramatiſchen Fortſchritt. Zu viel hin und her. Ob es für die Bühne nicht doch zu arm iſt an Handlung? —

Macbeth. — Stimmungsvorbereitung.

Lady Macbeth nachtwandelnd, vom Arzte und der Kammerfrau beobachtet: Kunſtreich, ehe ſie ſelbſt auftritt, der Leſer oder Hörer vorbereitet und in die Stim-

mung verſetzt, ihre Reden dann unterbrochen durch Arzt und Kammerfrau im Geſpräche. So gewinnt die Scene Breite und der Eindruck Tiefe, während ſie ohne dies wirkungslos und ſtörend vorbeigehen würde. Mit der Geiſterſcene im Hamlet iſt es ähnlich. Deßgleichen im Lear, ehe der Alte völlig wahnſinnig geſprungen kommt. Man wird wohlthun, ſo durch Erzählung und Geſpräch vorzubereiten, ſo oft ein Auftritt kommt in geſteigerter Leidenſchaft, in deren Grad wir uns nicht ſogleich verſetzen können, oder überhaupt ein Auftritt in veränderter Stimmung, deren Grund wir noch nicht wiſſen, oder ſonſt etwas Auffallendes, etwas, das unſere Nüchternheit zu Zweifeln herausfordern könnte. Daher kommt es, daß Shakespeare uns ſtets ſo gläubig findet auch beim Wunderbarſten und Seltſamſten, das er uns bringt. Dagegen das Erwachen und der Selbſtmord der Julie in Romeo und Julia für die Schauſpielerin ſehr ſchwierig, weil ſie ſelbſt hier die Vorbereitung machen muß und wegen der Kürze der Partie weder ſelbſt genug in's Spiel kommen, noch dem Zuſchauer in die Täuſchung helfen kann, dem die Situation zu ſchnell vorbeifliegt, um ſympathiſiren zu können. — Oft hilft die Dekoration, die Natur (im Sturm), Glockenton, Anklopfen, die Geberde, unruhiges Hin und Wieder, die ausführlich geſchilderte Tages- oder Nachtzeit, Gegend, Muſik der Grundſtimmung; Hilfsmittel, die in der konzentrirten Form keinen Platz finden. Es iſt eine Regel, daß man nichts Fremdgeſtimmtes in die Scene einlaſſen darf, die verſchiedenen Momente einer Scene müſſen höchſtens im Grade verſchieden ſein, nie in der Art, und dann müſſen ſie in Steigerung geordnet ſein. Hier wieder eine

Schwierigkeit der konzentrirten Form. Je länger und reicher an Handlung die einzelnen Scenen sind, desto schwieriger ist es, die sich häufenden inneren Motive und Vorgänge in wirklichen Dialog zu verwandeln, der zugleich völlig dem Gesetze der Steigerung entspricht. Das Konzentriren macht Behelfe nothwendig, und diese stören den Fluß. Je mehr ich verschiedene Vorgänge mit ihren inneren Motiven zusammendränge, desto allgemeiner muß die Stimmung sein, in der sie alle zusammengehen sollen. Jede einzelne Nummer in Mozart's Opern hat ihre eigene Tonart, ihre eigene Instrumentation, ihren eigenthümlichen Rhythmus, ihre eigenthümlich melodische und harmonische Behandlung und gerade dadurch wird das Ganze einer dieser Opern wiederum ein Abgeschlossenes. So ist es mit Shakespeare's Dramen. — Dies Trauerspiel ist die Tragödie des Ehrgeizes, des Königsmordes, des Mordes, des Tyrannen, des Gewissens selber. — Macbeth ist der Ehrgeizige selbst, an dem mit Hilfe des Agens der Gelegenheit das Experiment vorgenommen wird, das im Wesentlichen an jedem Ehrgeizigen so auslaufen muß, wie an diesem. Wie man beim Studium der Anatomie die Beschaffenheit des menschlichen Körpers nur allein an einem Normalkörper richtig begreifen kann, in welchem man eben nicht den Körper von Hinz oder Kunz, sondern den des Menschen überhaupt, den Normalkrankheitsfall an einem normalen Menschenkörper vor sich hat. — Er ist der Mörder aus Ehrgeiz überhaupt. An ihm können wir das Schicksal des Mordes, d. h. seine nothwendigen Folgen für den Thäter vollständig studiren. Die äußeren Schicksale hängen von anderen äußerlichen Einwirkungen

ab, äußerlich können die Lebensgeschichten verschiedener Mörder unendlich verschieden sein, darin unterscheidet sich Lebensgeschichte und Schicksal; jenes ist das Ganze seines Erlebens, dieses, was er nothwendig erlebt in Folge seines Thuns, das wieder nothwendige Folge und Mitursache seines Charakters. — Die vollständige Entwickelung der inneren Zustände legt Shakespeare jederzeit nur in Eine Figur, theils weil das Drama ohnehin im Raum so beschränkt ist, theils weil mehre solche Entwickelungsgänge in solcher Vollständigkeit einander das Interesse streitig machen würden, und dadurch dessen Einheit aufheben, auch dem Verstande zu viel Mühe machen, jede einzelne mit der nöthigen Klarheit durchschauend zu verfolgen. Wenn er momentan uns auch in die Entwickelungen anderer Figuren etwas tiefer hineinsehen läßt, so geschieht auch dieses nur, um die Entwickelung der Hauptfigur durch jene Blicke, wie durch Kontrast und Folie stärker herauszuheben. Die Hauptfigur und ihr Schicksal ist ihm der Zweck, alles Andere nur Mittel.

In der Auffassung von Charakter und Schicksal ist Goethe Shakespeare vollständig gefolgt. Z. B. im Tasso, wo die Empfindlichkeit der Menschenseele so zum Stoffe genommen ist, wie im Macbeth der Ehrgeiz. Die Empfindlichkeit macht sich innerlich und äußerlich unglücklich in ihrem Uebermaß. Der Träger desselben ist so natürlich ein Dichter, wie der Träger des Ueberehrgeizes im Macbeth ein Großer und Soldat. In jenem handthiert des Dichters Haupteigenschaft, die Phantasie, wie hier des Soldaten: die Fertigkeit der Thatkraft. Aber der Hauptunterschied in der Dichtung Beider ist der Unter-

ſchied zwiſchen Beider Zeit; die Shakespeare's ſuchte mehr Intereſſe für die Phantaſie, die Goethe's mehr Intereſſe für das Gemüth.

Shakespeare macht ſeine Situationen intereſſanteſt nicht dadurch, daß er ſie zuſammenſchiebt, ſo daß ihre Momente ſich drängen, ſondern dadurch, daß er jede einzelne ſo reich ausbeutet, und ſie in ſo viel Momente zerlegt, die darum alle innerlichſt ſich erklären. Er macht Viel aus Wenig. Bei der konzentrirten Form, wo man äußerliche Wirkungen zuſammendrängt, müſſen ſich die pſychologiſchen Fäden mit denen der Handlung oft verwickeln, ſie müſſen oft zerſchnitten, oft verdeckt werden. In ſeiner Weiſe, wo der pſychologiſche Faden eben der Führer ſelbſt iſt, der uns durch das Ereigniß leitet, iſt der Zuſammenhang der Handlung wichtiger, als die Handlung ſelbſt. Er wird lieber abſtrakt in der Diktion, als daß er uns im Unklaren ließe über das, was in ſeinen Figuren vorgeht, er läßt die Figuren ausſprechen, was und wie ſie, unmittelbar genommen, gar nicht ſprechen könnten; z. B. der Monolog Macbeth's, wo er die Gründe und Gegengründe der That abwägt, und endlich ſagt, was eigentlich nur der Dichter von ihm ſagen konnte, wie er Macbeth's Situation überlegte, und das einzige Für als zu leicht erkannte ohne das Dazukommen eines äußeren Spornes. Dieſer Sporn kommt denn auch in der Lady ſogleich dazu. Wie er bei ſolch inneren Vorgängen lieber abſtrakt wird, als daß er den Zuſchauer ein kleinſtes Rädchen in der inneren Maſchine zu überſehen durch Unmittelbarkeit der Diktion vorführen möchte, ſo wendet er dagegen, wo dies nicht zu befürchten, den wunderbarſten Schein der Wirklichkeit

an. Klare Ueberſichtlichkeit und Verſtändlichkeit des inneren Vorganges, des Zuſammenhanges der äußeren Vorgänge iſt ihm das Erſte und Nothwendigſte, nach dieſem erſt rangirt bei ihm die äußere Verwirklichung, die er in ſolchen Scenen deßhalb ſehr menagirt, wo jene durch ſie leiden könnte. Nicht allein, daß er die Perſonen Alles ſagen läßt, was in ihnen vorgeht, auch wo es dem Scheine der Wirklichkeit widerſpricht: er läßt Andere, ja ſelbſt in der größten Hingeriſſenheit, Bemerkungen über ſie machen. Und wahr iſt's, nur dadurch iſt es ihm möglich, einen ſolchen Reichthum von Lebensweisheit zu entwickeln, ſo ungemein intereſſante Charakterprobleme ſelbſt dem gewöhnlicheren Theile des Publikums verſtändlich zu machen. Ihm iſt ſo viel an ſeinem Contour des Hauptcharakters gelegen, daß er alle Verkürzungen meidet, alle Deckungen eines Theiles deſſelben durch eine andere Figur. Die ganze Geſtalt der Entwickelung liegt in allen ihren Proportionen vor uns, nicht hinter dem Rahmen; von alledem, was den Hauptcharakter im Bezug auf ſeine Entwickelung in und durch die Handlung des Stückes betrifft, fällt nichts in die Expoſition durch Erzählung, oder zwiſchen die Akte. Die Theile der Handlung, in die keine weſentlichen Entwickelungsmomente des Hauptcharakters fallen, werden ſo zu ſagen durch einen epiſchen Chorus eingeſchaltet in beſonderen Scenen, die der Haltung nach aus dem Stücke herausfallen. Es ſcheint, daß auch hier die Abſicht, dieſe hiſtoriſchen Erläuterungen dem Zuſchauer ſo klar und unverwirrt zu vermitteln, als möglich, neben dem Bedürfniß der Kürze dieſer Einſchalteſcenen — dieſelben ſo epiſch gehalten, und ſie aus dem eigentlichen Problem herausgenommen

hat. Häufig erfährt dann der Hauptcharakter dieſelben Dinge noch einmal in der eigentlichen Handlung; da wir ihren Inhalt kennen, ſo ſtört uns hier keine Theilung der Aufmerkſamkeit zwiſchen dem Inhalte der Nachrichten und der charakteriſtiſchen Art und Weiſe, wie die Hauptfigur dieſe Nachrichten aufnimmt und gegen ihren Inhalt reagirt. Solche epiſche Einſchaltungen z. B. im Macbeth die Erzählung Roſſe's an den alten Mann von den Ergebniſſen der Verſammlung nach dem Morde Dunkan's, daß der Verdacht auf die Söhne gefallen und Macbeth zum Könige gewählt, und nach Scone ſei; dann A. 3, 6, wo wir erfahren, daß man nun wiſſe, wer Dunkan getödtet hat u. ſ. w. Dieſes äußere hiſtoriſche Beiweſen, deſſen doch nicht zu entrathen iſt, behandelt er blos andeutend, wie die griechiſche Plaſtik Stühle u. dergl. mit einigen Linien. —

Richard II.

Wiederum der einfachſte Verlauf der Handlung. Der Zuſammenhang iſt nicht durch künſtliche Einfügungen hergeſtellt, ohne gewaltſame Konzentration. Die Schuld iſt möglichſt ſchlank gemacht, in Eine — beſtimmte — That gekleidet. Im Plane nichts Raffinirtes. Eine reine Staatsaktion, daher um ſo bewundernswürdiger, wie er die einzelnen Theile derſelben mit Theaterſpiel ausgefüllt, und dem Gemüthe nahe zu bringen gewußt. Der Leichtſinn Richard's im Anfange iſt verhältnißmäßig mehr blos angedeutet und in Erzählung gebracht, dafür ſeine Gefühle im Unglücke mit außerordentlicher Vollſtändigkeit dargeſtellt. Das Geſpräch mit Northumberland, den Geſandten Herefords, an deſſen Ende er ſich ergiebt, die

Kronenabgabe an Hereford ſind Paradeſcenen für einen Virtuoſen. Charakteriſtiſch iſt, wie Richard Hereford's Wünſchen, die derſelbe verdeckt in der Bruſt trägt, nur zu ſchnell entgegenkommt. — Wie gewöhnlich bei Shakeſpeare die Schuld verhältnißmäßig gegen die Strafe mehr ſkizzirt, als ausgeführt. Man muß bei ihm die Schuld meiſt als ein mehr oder weniger irrationales Faktum, als unmittelbaren Ausfluß des Charakters und der Leidenſchaft aufnehmen. Wir Neueren dürfen das nicht mehr wagen; wir müſſen die Schuld, um ſie glaublich zu machen, ſo motiviren, daß der Held halb entſchuldigt, und die Schuld zu wenig anrechenbar erſcheinen muß, wodurch die Majeſtät des Schickſals leidet.

Das Theatraliſch-Dramatiſch-Tragiſche.

Es wird mir immer klarer, daß bei Shakeſpeare Charakteriſtik, Malerei der Leidenſchaften, Intimität und Expanſion der Gefühle aus dem Bedürfniſſe des Theaterſpiels hervorgingen. Selbſt die Stimmungen ſind nichts Anderes als Vorbereitungen, Grundirungen für die Farben des Theaterſpiels. Daher rührt auch die Individualität der Geſpräche. Wo das Tragiſch-Poetiſche und das Schauſpieleriſche ſich durchdringt, daß eins im anderen aufzugehen ſcheint, da iſt das wahre Theatraliſch-Dramatiſch-Tragiſche. Ueberall iſt ihm darum zu thun, daß die Perſonen uns nicht blos den Vorfall trocken erzählen; er verfällt lieber auf die ſeltſamſten Wendungen, als daß er uns den bloßen Inhalt gäbe, z. B. in dem Geſpräche, in dem der kranke Gloſter Richard II. als den eigentlichen Kranken darzuſtellen ſucht. Und doch iſt er zuweilen bis zur Trockenheit bei

der Sache, besonders in Expositionsscenen, und wo sonst noch es ihm um Klarheit vor Allem zu thun ist. Was die Leute vorhaben, was zum Verständniß des Ganzen, zur Wirkung nöthig, was zum Causal-Nexus gehört, das ist bei ihm überdeutlich und er schärft es wohl noch vielfach wiederholend ein. In den Spielscenen ist es anders. — Ueberall individualisirt er den Vortrag des Gegenstandes einer Situation; er detaillirt das Ganze der Empfindung, so daß jedes Moment des Details Geberde wird, in Gedanken, Stimmung, Sprache, Stellung und Ton u. s. w. Eine Situation zerlegt er in Gedanken-, Sprach-, Stellungs- und Tongeberden. Ja der Gedanke selbst macht Geberden; die Sprache bewegt sich so zu sagen sichtbar, der Ton spielt Komödie. Man betrachte die Monologe Hamlet's, und sage, ob nicht selbst die Gedanken hier leidenschaftlich gestikuliren. Er giebt die Gedanken so, daß sie zugleich Gefühle sind, und die Gefühle werden zu Gedanken. Die Gedanken ächzen, und ringen die Hände, winden sich und wallen sichtbar, um erlöst zu werden, wie gequälte Geister. Alles will sichtbar, hörbar, fühlbar werden, der Gedanke Empfindung, die Empfindung Wort, das Wort Gestalt, die Gestalt Bewegung. Alles ist Leben, das unser ganzes ungetheiltes Leben mit sich reißt, ungetheilt wie jenes selber ist. — Alle seine Stücke sind Conzerte, eine Prinzipalstimme für einen Virtuosen, die übrigen Begleitungsstimmen, die nur in den Vor-, Zwischen- und Nachspielen der einzelnen Conzertpartien eine Art von Selbständigkeit haben, und sogleich wieder zur Begleitung sich unterordnen, sowie die Conzertstimme wiederum beginnt. Wenn Lear abtritt, bringt Gloster dessen Thema trans-

ponirt und verkürzt, und pauſirt ſogleich, und wird zur bloßen Begleitung, ſowie Lear das Thema mit voller Kraft aufnehmend wieder beginnt. Dieſe Hauptperſon iſt wie Schauſpiel im Schauſpiele; die Nebenperſonen verhalten ſich meiſt zu ihm, wie der Zuſchauer zu ihnen. Er wird den Zuſchauern gleichſam zweimal, erſt ſelbſt, und dann in den Urtheilen und Bemerkungen der anderen Figuren gezeigt. Dieſe Hauptperſonen ſtehen im hellſten Lichte, bis zur völligen Durchſichtigkeit erhellt.

Charakter und Leidenſchaft. Epiſch und dramatiſch.

Es iſt Shakespeare bis auf wenige Ausnahmen, z. B. im Shylock, gar nicht um recht ungewöhnliche Charaktere zu thun. Der Charakter iſt ihm blos der Boden für die Leidenſchaft, die er ſchildern will. Das Handeln der Hauptperſon iſt allemal das Wenigſte; die Hauptſache iſt ihr Leiden, die Leidenſchaft. Er will irgend eine Leidenſchaft in all ihrer Vollſtändigkeit ſich ſteigernd vom leiſen Anfange bis wo ſie ihren Träger tödtet, ein Leiden ausmalen, z. B. Lear; dazu wählt er als Faden einen Charakter, in dem dieſe Leidenſchaft ſo recht normal ihren Verlauf haben kann, z. B. Romeo, die Art Mann, die der Liebe am zugänglichſten iſt, und zwar einer hingebendſten. Er ſucht für ſein Feuer allemal das Holz, an dem jenes ſeine Erſcheinung am kräftigſten und vollſtändigſten erzeigen kann. — Der Charakter iſt blos der Faden, an dem die Phaſen der Leidenſchaft ſich reihen. Was er auch im unangegriffenen Zuſtande geweſen ſein mag; er geht immer mehr in die Leidenſchaft ſelbſt auf, und ſeine Schilderung in die Schilderung der Leidenſchaft. — Mir unbegreiflich, wie

man z. B. die Form des Götz shakespearisch nennen kann. Shakespeare zerreißt die Handlung scheinbar, um die Charakterentwickelung, ihre Steigerungen ꝛc. desto stätiger zu behandeln, während im Götz um der Buntheit und des Reichthums der Handlung willen die Entwickelung der Charaktere überall durchschnitten wird. Die shakespearische ist die eigentlichst dramatische Form, wenn das Werden und Wachsen das Dramatische ist, was es auch wirklich ist; dagegen im Götz die wahrhaft epische Form erscheint, äußere Veränderung um das Gleichbleibende herum. Das Dramatische ist das Wechseln im Bestehenden, das Epische das Bestehen im Wechsel. Der epische Charakter geht durch die Handlung hindurch, der dramatische geht aus der Handlung hervor. —

Das Schauspielerische in Shakespeare.

Wunderbar wie Shakespeare ein Virtuose ist im Dialoge. Jeder seiner Charaktere hat seine ganz eigene Weise im Fragen, im Erwidern; das kleinste Gespräch ist durch solche Züge belebt, und vergnügt schon als Darstellung eines wirklichen Gesprächs, abgesehen ganz von dem stofflichen Inhalte, durch seinen bloßen artistischen Gehalt. — Hier hat Shakespeare seiner schauspielerischen Technik unendlich viel zu danken. — Er ging im Geiste den Schritt, den er für die Figur gewählt, er fühlte die ganze Schauspielermaske im Gesichte und Leibe, die Haltung der Gesichtszüge, der Gestalt, wie eine von allen Seiten auf sein Selbst modificirend eindrängende Form, wie ein Schauspieler, der gewohnt ist, ganze Abende hindurch genau in derselben Form zu

ſtecken, ein und daſſelbe Charaktergeſicht, dieſelbe Art zu gehen, ſich zu wenden bis in die kleinſten Züge hinein, ſtreng feſt zu halten.

In dieſer Fertigkeit iſt neben ſeinem übrigen Genie ſeine Größe als Dramatiker hauptſächlich begründet. — Dieſer Schein der Unmittelbarkeit des Geſpräches, wie beſonders im „Kaufmann" und beſonders zwiſchen Shylock, Baſſanio, Antonio ꝛc., kommt nun freilich in der concentrirten dramatiſchen Form ſchlimm an, wo die Aufmerkſamkeit auf die Geſtalt der Entwickelung durch das Spannende und Drängende der Entwickelung ſelbſt faſt unmöglich gemacht wird. —

Hamlet.

Ein eigenes Stück, bei Weitem weniger dramatiſch und von conciſer Form, wie ſeine übrigen Tragödien. Hamlet's zahlreiche Monologe ſind der Kern, die übrigen Scenen nur ſo darumgebaut. Die Motivirung weit nachläſſiger und lückenhafter als in ſeinen anderen. Mancherlei fällt auf. Bei dem Vorherrſchen der Innerlichkeit Hamlets befremdet es, daß er keine Urſache angiebt für den erkünſtelten Wahnſinn, und dieſer auch ſonſt nicht motivirt iſt. Zu ſeinem Zweck wäre es viel beſſer, er ſtellte ſich behaglich und zufrieden, als irrſinnig. Uebrigens ſieht man nicht einmal überhaupt eine Urſache, warum er aktive Verſtellung wählt. Er braucht ſich ja nur nicht zu verrathen. — Ueber ſeinen Vorſatz hört man ihn gar nicht reflektiren, während er ſonſt über Alles reflektirt. Gleich nach der Geiſtererſcheinung ſagt er blos zu ſeinen Freunden: wenn ihr mich wunderliche Dinge thun ſeht, laßt euch nichts merken, was die Ver-

anlaſſung davon verrathen könnte. Dann fällt der Anfang des verſtellten Wahnſinns in den Zwiſchenakt; wiederum bei Shakespeare befremdlich. Die Art ſeiner Verſtellung iſt nun wiederum ſo, daß ſie eher das Umgekehrte herbeiführen muß, als was er damit bezwecken zu wollen ſcheint. Weit entfernt, ſich dadurch zu maskiren, verräth er ſich vielmehr dadurch. Warum verſtellt er ſich, wenn er ſolche Dinge macht, wie mit der Tragödie in der Tragödie, die mehr ihn dem Könige verräth, als dieſen ihm. Nun wird das Verhältniß ohnehin etwas ſchielend. Der König muß nun wiſſen, wie er mit ihm daran iſt; die Höflinge ſagen gleichfalls, es drohe dem Könige Gefahr von Hamlet, und doch ſcheinen ſie ſeine Schuld nicht zu durchſchauen. Und doch können ſie nur, wenn ſie dies thun, eine Gefahr für den König ahnen. Thun ſie das; wie kommt's, daß ſie keine Ueberraſchung zeigen? Hamlet muß wiſſen, daß ihm ſchwere Gefahr droht, wenn der König weiß, daß Hamlet alles wiſſe, daß der König dann im Falle der Nothwehr iſt, und einen Mord mehr begehen können wird, um den alten ungeſtraft begangen zu haben; denn warum verſtellt er ſich ſonſt? Und doch ſieht man ihn keine Maaßregeln treffen für dieſen möglichen Fall, ja gar nicht an ihn denken, ehe er die Gewiſſensprobe macht. Was ſoll dann die Mutter mit ihm? Ihn aushorchen? Iſt das noch nöthig? Ihn ſchelten, wie Polonius ſagt? Wofür? Daß er das Gewiſſen des Königs zum Selbſtverrathe gebracht? Dann braucht's kein Aushorchen mehr, von dem Polonius zugleich doch ſpricht. Dann — giebt's kein ſichreres Mittel, den Hamlet zu tödten, als durch ein giftig Rapier? Warum läßt der König ihn erſt

wieder nach Helsingör? Aber er will vielleicht den Laertes zugleich mit tödten. Wird man aber nicht an der Art der Wunde und des Todes sehen, daß er von Gift kam? Auch schon das mit dem Uriasbriefe ist sonderbar. Alle diese Mittel kompromittiren ja den König erst recht, und dem will er doch ausweichen. — Ahnt denn Hamlet gar nicht, daß er der Grund von Opheliens Tode ist? Ficht es ihn nicht an? Hat ihn eignes Unglück fühllos gemacht? Nein. Denn er will mit Laertes ausfechten, wer sie mehr geliebt habe. — Horatio scheint sonst bieder und gerade. Wenn Hamlet auch eine solche That thun konnte, daß er Rosenkranz und Güldenstern an's Messer lieferte, konnte Horatio sie billigen? Sonderbar, in diesem innerlichsten von Shakespeare's Stücken bleibt man überall über die Motive im Unklaren, die auch in seinen äußerlichsten sonst immer, ja oft mit abstrakter Deutlichkeit angegeben sind. Bei den übrigen ist oft die Premirung der Motive gar nicht nöthig, weil die Personen immer das Natürlichste, Nächste thun oder denken; hier wäre sie es sehr, weil die Personen fast nichts Natürliches und sich von selbst Verstehendes thun und denken. — In keinem Stücke Shakespeare's scheint mir die Fabel so willkürlich und abenteuerlich, die Figuren in den Situationen weniger vollständig empfunden, die Stimmung öfterer zerrissen, das Ganze so unzusammenhängend, das Einzelne so unverhältnißmäßig. — Die Rolle der Ophelia wiederum so obenweg, und flizzirt wie selten eine bei Shakespeare. Das ganze Um- und Beiwerk so wenig gesammelt. Auch Polonius ist so sehr ungleich, in seinen ersten Scenen ein ganz Anderer. — Es ist das einzige unter Shakespeare's Stücken, wo die

bewegende Urſache die Schuld eines Anderen iſt, als des Helden. — Es iſt ſo reich an Spielſcenen, ohne daß eben viel Thathandlung vorkommt. — Hamlets Charakterfigur iſt das Zuſammenſinken nach affektvollem Aufflammen, wo der Affekt zur That werden ſollte. Melancholie ſein habitueller Gefühlszuſtand. Auf dem Grunde ſeiner Melancholie der Ueberlegene, der die Lacher auf ſeiner Seite hat, ſeine Scenen lauter Spielſcenen. — Zur eigentlichen Handlung im franzöſiſch-klaſſiſchen Sinn iſt die ganze Reihe der Scenen Opheliens, ja die Geſtalt ſelbſt durchaus nicht weſentlich nothwendig; denn Laertes' Rache, ſein Komplott mit dem Könige war durch den Mord ſeines Vaters hinlänglich motivirt. Aber ſie bereicherte die Mannigfaltigkeit der Anſchauungen, gab für Hamlet Anlaß zu mehreren Spielſcenen, die zu den berühmteſten des Werkes gehören, und ließ ſich ſelbſt zu Spielſcenen im Wahnſinn verwenden, durch welche ein wunderbar lieblich-elegiſcher Ton mehr in den tragiſchen Accord kam, nicht gerechnet, wie ſie als ein Glied der contraſtirenden Gruppe benutzt iſt, durch welche die Idee des Hauptcharakters und damit des ganzen Stücks herausgehoben wird. —

Julius Cäſar.

Ein dramatiſirtes Stück Geſchichte. Es iſt Geſchichte geblieben, und man wird es nicht vollſtändig ergreifen, und ſich davon entzücken laſſen können, wenn man es nicht im Zuſammenhange mit ſeinem Vorher und Nachher aufnehmen kann, d. i. wenn man nicht die römiſche
4 Geſchichte kennt, ähnlich, wie Niemand ſich recht an einem antiken Drama erfreuen wird, der nicht den ganzen My-

thus kennt, aus dem es genommen ist. So tritt im Oedipus in Colonos, im Theseus die ganze Kulturgeschichte des alten Griechenlands vor unsere Augen. Deßhalb mußte Shakespeare in seinen dramatisirten Sagen soviel reicher sein, weil der Zuschauer aus seinem Gedächtnisse nichts hinzuthun konnte, und der Dichter eine Welt von Beziehungen erst schaffen mußte, die im athenischen Publikum, das seine Mythen kannte, sich von selbst an die einfache Katastrophe, die der Tragiker gab, reihte. Wer das bedenkt, dem wird ein Oedipus in Colonos nicht ärmer scheinen, als König Lear. Es war ein großes Trauerspiel, von dem das attische Publikum nur eine Scene auf der Bühne vor seinen leiblichen Augen zu sehen brauchte, um das Ganze innerlich anzuschauen und zu fühlen von Oedipus' Geburt bis zum Falle des Hauses Kreons. Eine solche Fruchtbarkeit können für unser Volk nur biblische Stoffe haben. —

Wunderbar ist die Geschicklichkeit, mit der Shakespeare im Zuschauer das Gefühl der Stetigkeit seiner Handlung zu erregen und festzuhalten weiß. Im Cäsar wie im Othello ist eine doppelte Zeitrechnung. Er deutet die längeren Zeiträume, die zwischen seinen Scenen liegen, an; für den Verstand sind die Einschnitte da, aber die Phantasie sieht sie nicht klaffen. Am merkwürdigsten ist, wie er die Täuschung hervorzubringen weiß, als wenn während einer und derselben Scene hinter den Coulissen Dinge vorgegangen sein könnten und vorgehen, die zu ihrer Vollendung weit mehr Zeit brauchen, als die Dauer der Scene gewährt. So sieht man Brutus in Zuversicht auf das Gelingen der Wiederherstellung ohne weitere Gewalt dem Antonius die Rostra räumen, und am

Ende derſelben Scene, wo es Antonius gelungen, das Volk aufzuwiegeln, hört man, daß Brutus und Caſſius zu Pferde geflohen ſeien, von einem Boten, der vielleicht in Wirklichkeit längere Zeit gebraucht, nur den Antonius aufzuſuchen, als die Aufwiegelungsſcene dauerte. Und ehe er von Oktavian ging, erfuhr er ſchon Brutus' und Caſſius' Flucht. — Warum fällt dergleichen nicht auf? Wie z. B. in der Emilia Galotti, daß Marinelli, nachdem ſein Plan gegen Appiani ſchon fertig iſt, er erſt mit Appiani ſich ſo überwirft, daß jener Plan motivirt erſchiene, wenn er ihn nun erſt machte? Doch wohl, weil auf den Augenblick im Julius Cäſar kein Werth weiter gelegt, die Spannung nicht darauf gegründet iſt, wie bei Leſſing, weil er bei Shakespeare nur Nebenſache, bei Leſſing aber Hauptſache iſt; weil Ein Augenblick früher oder ſpäter auf das Ganze keinen Einfluß hat. Dagegen kommt es bei Leſſing viel darauf an, daß Odoardo ſein Haus verläßt, ehe Emilia aus der Kirche kommt. Im Trauerſpiele wird überhaupt die Spannung peinlich, wenn ſie an Zeit, oder ſonſtige äußere Dinge geknüpft iſt. — Die beſonders in Romanen beliebte Art der Spannung, die vielleicht auch in's weniger poetiſche Schauſpiel, beſonders aber in's Luſtſpiel paßt, die, wo vom Zufrüh oder Zuſpät ſo viel abhängt, ſollte möglichſt aus dem Trauerſpiele verſchwinden, wo ſie die Entfaltung hindert und peinlich wird. —

Der Vetter von Liſſabon von Schröder.

— Abgeſehen von dem widerwärtig Engbürgerlichen des Stoffes eine Muſterkompoſition im concentrirten Drama. — Alle ſind ſchuldig, und das ſchadet dem Eindrucke

nicht allein nicht, ſondern es erhöht ihn. Was verletzen könnte, iſt ſchonend in die Ferne geſchoben. Wir ſehen das Leiden, und erfahren, daß es verdient iſt. Daß Wagner von vorn herein widerlich ſchwach, das macht es möglich, daß die Rolle ſich ſteigern kann. Der Eindruck iſt mir ein völlig tragiſcher, trotz des erfreulichen Endes. — Gehandelt im eigentlichen Sinne wird wenig; die Hauptſache iſt Darſtellung des Leidens, wie bei Shakeſpeare; ebenſo iſt der Stoff einfach und natürlichſt entwickelt, mit ſteter Rückſicht auf Gedrängtheit der Begebenheit, vollſtändiges Ausſprechen der Intention und Fortſchritt mit Theaterſpiel. Ein Gemälde, was Schwäche eines Familienvaters für Folgen haben kann. Dieſe Schwäche iſt der Boden, aus dem alles Leiden in dem Stücke erwächſt. Wagner trägt die Grundſchuld des Ganzen, und eben darum auch das Leiden im höchſten Maaße, ein Leiden, das ganz aus ſeiner Schuld hervorgeht, und ſo natürlich, daß es ein Typus iſt für alle möglichen Fälle. Alle Leiden der Anderen ſind in ſeinem enthalten, wie alle Schuld der Anderen aus der ſeinen hervorging. Das iſt völlig ſhakespeariſch gedacht, und wunderlich, daß Schiller hier Schröbern mit dem Fehler gegenüberſteht, den er an ihm tadelt. Denn hier iſt wirklich das Schickſal, das tragiſche, welches Schiller nie ſo richtig als Grundidee in ſeinen Stücken dargeſtellt hat. — Im Lear iſt ebenfalls die Schwäche Lear's die Grundurſache; die Gloſtergeſchichte würde ohne Lear's Schwäche nicht ſo tragiſch ablaufen können, und doch iſt dieſe Gloſtergeſchichte nichts Fremdes, ſondern nur wieder eine Leargeſchichte. Es ſind zwei Lear's, der eigentliche aber wird dadurch die Hauptperſon, daß ſeine

Schwäche nicht allein ihr eigenes, sondern auch das tragische Ende der Glosstergeschichte herbeiführt. Eigen ist's, daß nicht allein die wirkliche Reue, wie sie die Hauptperson empfindet, sondern auch und mehr noch die Reue, die sie haben müßte, wenn sie alle Folgen ihrer Schuld umfassend empfände, tragisch auf uns wirkt. Diese letzte Reue empfinden wir in der Seele der Hauptperson. Der alte Lear faßt nicht einmal die nächsten Folgen seiner Schwäche selbstbewußt zusammen; wir thun es mit allen Folgen derselben gleichsam in seiner Seele, und der tragische Eindruck, das Mitleid wächst damit nur.

Die Darstellung des Leidens, und zwar eines inneren, eines Gewissenleidens ist in der wahren Tragödie die Hauptsache, die concentrirte läßt die Grundursache exponiren als vor dem Stücke, Shakespeare stellt sie im Anfange des Stückes, in Handlung dar; aber in beiden beginnt das Leiden gewöhnlich schon im ersten Aufzuge. Die Ursache hat Shakespeare stets so gedrängt als möglich dargestellt. So im Lear, Hamlet, Macbeth — denn hier beginnt das Leiden schon vor der That, deren Wirkung es ist. Das Gewissen rächt schon den Vorsatz der That. — Dadurch erhält Shakespeare unser Interesse für seine Gemälde menschlicher Schwächen und Laster, daß er uns die Verwandtschaft derselben mit menschlichen Stärken und Tugenden zeigt, daß wir nie vergessen, daß die dargestellte Schwäche oder das Laster eine fehlgelenkte Kraft und Tugend sei; dadurch erhält er uns den erhebenden Glauben an die moralische Freiheit im Menschen. So erscheint im Hamlet Thatenflucht als eine Ausartung der Gewissenhaftigkeit, im Macbeth der Ehrgeiz als eine Ausartung der Willenskraft ꝛc. Jeder shakespearische

Held tauft eine ganze Gattung; man kann von Macbeths, Hamlets ꝛc. reden. Charakter, That, Schuld und Schickſal ſind bei ihm jederzeit typiſch. — Da der Menſch von allen Schwächen etwas in ſich hat, gleichſam ein typiſches Gefühl, ſo trifft ihn jedes Wort des Helden mit Wahrheit bis in's Innerſte; er begreift die Nothwendigkeit des ganzen Gefühles und jeder Aeußerung deſſelben an. Helden. — Shakespeare ſchildert vornehmlich die inneren Wirkungen einer Schuld, weil dieſe in jedem Menſchen dieſelben ſein müſſen, weil die Natur des Menſchen die jedes Einzelnen iſt, während die äußeren Begebniſſe, die von vielen anderen Dingen mitabhängen, verſchiedene ſein können. Die äußeren Begebniſſe im Leben eines Mörders können ſehr verſchiedene ſein; der eine kann alle Stufen äußeren Glückes erſteigen, der andere dem tiefſten äußeren Elende verfallen; ihr inneres Loos dagegen wird daſſelbe ſein. — Das Stück: (der Vetter —) iſt ſo recht ein Muſterſtück von der Gattung, die ich die Expoſitionsſtücke nennen möchte, und die die concentrirteſte äußere Form zulaſſen, wo vor den Beginn der eigentlichen ſichtbaren Handlung, die aber dann meiſt blos in Geſprächen oder Beſprechungen der Lage beſteht, ſchon ein großer Theil der Verwickelung fällt. Es kommt dann Alles auf eine geſchickte Vertheilung der Expoſition an. — Dies Verfahren bietet große Vortheile für die Zuſammendrängung in Ort und Zeit, zugleich auch dadurch, daß man die genauere Motivirung der wunderbarſten Ereigniſſe ſich erſparen kann, da ſie als bereits geſchehene nur den Geſetzen der Erzählung unterliegen, die ſich vor dem inneren Sinne erlauben darf, was der äußere dem unmittelbar vor ihm Geſchehenden leicht ver-

ſagen könnte. Der Nachtheil iſt ein negativer, der, daß freilich durch ſolche Expoſitionen eine längere, allmälig wachſende Wirkung um eine plötzliche und deßhalb draſtiſchere aufgegeben wird. Dieſer bedient ſich die franzöſiſche Tragödie lieber, jene ziehen die Engländer, beſonders Shakespeare vor. — Manchen iſt das franzöſiſche Princip des Ueberraſchenden das eigentlich Dramatiſche, ſie verwechſeln es mit dem Theatraliſchen. Denn das dramatiſche Intereſſe iſt eben das, daß man den Samen ſäen ſieht, und ſeinem Wachsthum in Gedanken vorauseilt und das empfindet, was Ariſtoteles unter „der Furcht" gemeint haben mag, die tragiſche Erwartung, das immer näher Kommen von Etwas, das uns in's tiefſte Mitleid ſtürzen wird. — Bei dieſen Expoſitionsſtücken iſt der Raum für wirkliches Ausleben der Charaktere vor unſeren Augen zu ſehr beſchränkt. Das Schickſal iſt ein bereits Fertiges, oder im Fertigwerden Begriffenes, ebenſo die Charaktere. Die Situation herrſcht vor. Freilich werden die einzelnen Glieder des Ganzen hier feſter und raſcher ineinandergreifen, die Einheit in Zeit und Ort wird techniſch viel leichter zu beobachten ſein, und, beobachtet, nicht leicht den Eindruck in's Peinliche hinein erhöhen; die Continuität der Handlung wird erreicht werden, ohne den Eindruck unkünſtleriſch werden zu laſſen. Die allmälig langſame Entwicklung dagegen bedarf der Abwechſelung der Scene, das Unterbrechen der äußeren Continuität, die Erfriſchung eines dazwiſchen geſchobenen Anderen, das nur kein abſolut Fremdes ſein darf, um nicht in das Peinliche zu fallen. So erkläre ich mir die Verſchiedenheit der franzöſiſchen Form und der engliſchen aus ihren inneren Bedingungen nothwen-

dig hervorgegangen, und ziehe die Lehre daraus, daß man nicht eine Verſchmelzung verſuchen dürfe, in der die Bedingungen des inneren Weſens und die der äußeren Form einander widerſtreiten und dadurch eine reine Wirkung unmöglich machen. Man denke ſich ein franzöſiſches Drama ohne die ſtrengſte Continuität und es wird keinen großen Eindruck machen, ein ſhakespeariſches in ſtrenger Continuität der Handlung würde nicht auszuhalten ſein in furchtbarer Wirkung. — Hebbel hat beide vereinigen wollen. Weil der beſchränkte Raum den Charakteren wenig Entwicklung durch Bethätigung geſtattet, hat er ſie ihre Charaktere erzählen laſſen müſſen. Dadurch iſt der raſche Fortſchritt, der der dramatiſchen Wirkung unentbehrlich, gehemmt, Eins ſtört das Andere; die Charaktere hindern die Figuren im raſchen Laufe, indem ſie ihnen immer wie Schleppſäbel zwiſchen die Beine gerathen. — Wer die Continuität der Handlung beobachten will, muß die Charaktere nur als eine zufällige Verzierung anſehen; wem es Ernſt iſt mit der Continuität der inneren Entwickelung, d. i. der Charaktere, der muß die Continuität der Handlung aufgeben. Es iſt kein Zufall, daß Franzoſen und Griechen die Charakteriſtik nur ſo nebenbeilaufen laſſen und keiner, daß Shakespeare die Continuität der Handlung nicht beobachtet. Kein Menſch kann zwei verſchiedene Zwecke, die einander beeinträchtigen, mit Gewinn zugleich verfolgen. Wenn das Eine Hauptſache iſt, dann muß das Andere Nebenſache ſein. Den Franzoſen war die Handlung, das Aeußere Zweck, darum konnten ſie die Charaktere, die innere Entwickelung nur ſoweit gebrauchen, als ſie Mittel waren, jenen zu erreichen; Shakespeare, dem das In-

nere, der moraliſche Menſch ſelbſt Zweck war, durfte die Rechte der Handlung nur ſoweit reſpektiren, als er ſie zum Mittel bedurfte, jenen zu erreichen. Wer Beides vereinigen will, wird keinem genug thun können, und dem Schickſale aller Halbheit verfallen. — Die Franzoſen, die das Unerwartete, den Gegenſatz lieben, neigen zu äußerlichen Dingen, zu Theatercoups, die mehr für die Oper paſſen. Auch Lohn und Strafe iſt bei ihnen äuſſerlich; ihre Figurer haben kein Gewiſſen, ſie ſind mehr Figuren als Menſchen. — Die engliſche Form hat noch dieſe Vorzüge: in ihrem weniger ſtraffen, cauſalen Zuſammenhange läßt ſich eine Perſpektive anwenden, Kleinigkeiten werden als Kleinigkeiten behandelt, und treten zurück. Selbſt das Zufällige und Zufallähnliche, die Behelfe des Dichters verſchwinden vor der Hauptabſicht. In der concentrirten Form ſteht Alles in Einer Reihe; die ſchwachen Punkte der Kompoſition drängen ſich vor und ſcheinen dieſelbe Wichtigkeit anzuſprechen, als die ſtarken. Bei Shakespeare fällt kein Zufall, kein Behelf auf, weil beides für nichts anderes ausgegeben wird, als es iſt; in der Emilia Galotti ſchlagen einem die Behelfe und Zufälle in die Augen, eben weil ſie nicht als ſolche erſcheinen ſollen. — Shakespeare hat von einem abſoluten Drama nichts gewußt, und das war gut für ihn. Seine Stücke haben alle noch etwas von der Natur ihrer Quellen, es ſind dramatiſirte, gegenwärtig gemachte — nicht blos dialogiſirte — Novellen und Geſchichten. Daher iſt jedes ſeiner Stücke ſo eigenartig, trotz ſeiner allgemeinen Bedeutung ſo individuell, während das abſtrakte Drama der Griechen und Franzoſen nur eines iſt, und jedes einzelne Stück die ganze Wirk-

lichkeit ſeines Stoffes ausziehen mußte, um in die monotone, dürftige Convention zu paſſen. Man kann im engſten Sinne ſagen: das griechiſche, das franzöſiſche „Drama", wo man nur von Shakespeare'ſchen „Dramen" ſprechen dürfte. Je enger, einheitlicher die Form, deſto mehr verähnlicht ſie die verſchiedenſtoffigſten Stücke. Wunderlich, wie Julian Schmidt faſt in Einem Athem die Romantiker darum tadelt, und Shakespeare entgegenſetzt, daß bei ihnen die Form das Gegebene, und doch den neueren Dramatikern eine vorher fertige Form — die griechiſch-franzöſiſche — anempfiehlt.

Tragiſcher Charakterkonflikt.

Hauptſache, daß der tragiſche Konflikt zwiſchen den Perſonen nie von äußerer Urſache, von bloßen Aufwallungen hergeleitet wird, von bloßen Mißverſtändniſſen; ſondern jederzeit aus dem tiefſten Kerne, aus dem eigenſten Sein derſelben, als abſoluter Widerſpruch ihrer Naturen; ſo daß der Konflikt ſo zu ſagen ſchon latent vorhanden war, und durch die Situation nur eben geweckt und bloßgelegt worden iſt. Um den Konflikt recht ſcharf, und Bruſt an Bruſt zu machen, entferne man daher nicht durch Beſtimmung ihrer Naturen befreundete Charaktere, durch Irrthum und Aufwallung oder durch ſonſt äußerliche Momentien voneinander, wenn dies zu tragiſchen Thaten führen ſoll, vielmehr nähere man durch dergleichen zwei ihrem innerſten Weſen nach entgegengeſetzte Charaktere, und binde ſie äußerlich und zufällig, damit das Auseinanderfallen nothwendig wird, und die Bindung die innere Entgegengeſetztheit nur noch extremer macht und zur tragiſchen Kataſtrophe führt. Dagegen

habe ich gefehlt im Erbförſter und Stein. Zwei Freunde thun ſich weh, weil ſie in ihrer Einbildung Feinde werden, ſtatt daß beim wahren tragiſchen Konflikte zwei weſentliche Feinde ſich einbilden, ſie ſeien Freunde, und im Verlaufe nur die Wahrheit des Verhältniſſes zu Tage kommt in beider Verderben. —

Wallenſtein von Schiller.

— So lange Wallenſtein blos repräſentirt, iſt er prachtvoll, es ſcheint ſich hinter dieſer ruhigen Würde, dieſem Selbſtgefühl eine Kraft zu bergen, ſich ſelbſt gefangen zu halten, der das Gewaltigſte möglich iſt. Aber ſobald es dazu kommen ſoll, dieſe Kraft zu entfalten, geräth er mit ſich ſelbſt in Widerſpruch; die kühn umgreifende Gemüthsart zeigt ſich als eine bloße Phraſe; man ſieht, Alle, die von ſeiner Verwegenheit, von ſeinen Feldherrngaben reden, täuſchen ſich. Dagegen zeigt er eine Gemüthlichkeit, die uns den ganzen Boden, auf dem ſich ſeine Geſtalt bewegt, vergeſſen läßt. Und zuletzt doch mit all ſeiner Gemüthlichkeit ein Verbrecher, aber kein Verbrecher aus Ueberkraft, an dem wir wenigſtens die Kraft reſpektiren müſſen, ſondern ein Verbrecher aus Schwäche, den wir nicht allein von Anderen, ſondern auch von ſich ſelbſt mit allen Mitteln ſtimuliren ſehen, die die ſchwächſte Kraft zur That aufſtacheln müßten, und doch umſonſt, bis er eben nicht anders kann, und die Verzweiflung für den Muth einſtehen läßt, den er nicht hat. Wir wiſſen nie, wie wir mit ihm daran; ſind wir vorbereitet, den hiſtoriſchen Wallenſtein in ihm zu erwarten, ſo wird er auf einmal zum ſentimentalen Hausvater; haben wir uns daran gewöhnt, und erwarten nun

dieſen conſequent durchgeführt, ſo iſt er auf einmal wieder der Feldherr, einmal der Realiſt, einmal der Idealiſt, aber immer der ſchwache Charakter, der jedesmal das iſt, wozu ihn die Situation macht, der nie die Situation macht, ſondern jedesmal von der Situation gemacht wird. Je weiter in das Stück hinein, je mehr fällt der Charakter. Auch die Sprache wird weitſchweifiger, markloſer. Ueber das Gerüſt der Kompoſition iſt die Diktion wie ein weiter Prachtmantel mit Falten und unzähligen Pretioſen gebreitet, ſo daß man die Schwächen derſelben nicht gleich ſehen kann. Er bedeckt die Sprache der naiven Natur dermaßen, daß ihre Spur faſt verſchwindet. Das Schlimmſte: wir ſehen ihn kleine Künſte ausüben, die Pappenheimer zu beſchwätzen, den Max mit Sophismen zu umſpinnen iſt er unbedenklich genug. Und nun der Max, das Kind des Krieges mit ſeinen Gardelieutnantsſentiments. Er will von Thekla wiſſen, was er thun ſoll, und iſt doch beſonnen genug, ihr zu ſagen, wie ſie das anfangen muß, und zwar ganz ausführlich ſie auf die Klippen aufmerkſam zu machen, die ihr Urtheil zu einem pathologiſchen anſtatt logiſchem machen können, trotz einem Profeſſor aus der Kantiſchen Schule. Wenn er ſo beſonnen iſt, und ihr zur Beſonnenheit helfen zu können meint, was fragt er ſie? Doch nur aus moraliſcher Feigheit, die lieber einem Anderen gehorcht, um nur der Verantwortung überhoben zu ſein. Sie fällt das Urtheil, und vollzieht er's? Nein. Wenn er einen dummen Streich machen will, was fragt er da erſt, als wär's ihm um etwas Geſcheites zu thun? Er kann weder lieben, noch haſſen, weder entſchieden recht noch unrecht thun. Wenn ihm an Wallenſtein's Sicher-

heit gelegen ist, warum geht er nicht mit ihm, und wacht selber über ihm? Wahrlich, das wäre noch viel ehrenvoller, als was er wirklich thut. Es ist fast komisch, wenn er Buttler für das verantwortlich machen will, wozu ihm selbst die Kraft des Entschlusses fehlt. Buttler ermahnt er, dem neuen Herrn treuer zu sein als dem alten, er giebt zu verstehen, daß er Illo und Terzky nicht traut und — bringt den Kaiser um sein bestes Regiment, wiederum aus moralischer Feigheit; die schöne Seele kann nicht einmal einen Selbstmord ausführen ohne ein Regiment Gehilfen. Es ist, als ob Schiller im Schicksale des Max das Göthe'sche Xenion dramatisch hätte illustriren wollen, von den empfindsamen Gesellen, aus denen Schurken werden. — Auch aus Buttler wird man nicht klug. Erst drängt er sich um den Auftrag aus Rache. Dann sieht er sich als das willenlose Werkzeug des Schicksals an und zuletzt will er sich doch den Lohn holen. Gordon will den Buttler bewegen, die That nicht zu thun; er aber für seinen Theil will keine Verantwortlichkeit auf sich laden. Ueberall die Scheu vor der That und vor der Verantwortung. Die Männer sämmtlich darin sind froh, wenn sie ihr Thun auf die Nothwendigkeit schieben können; die beiden Einzigen, die Muth zeigen, sind zwei Frauen. — Man merkt ganz genau die Stelle, wo der Ton und die Stimmung der altgriechischen Tragödie eintritt bis auf die Schlagreden, die Weitläufigkeit, die Betrachtung und das ewige Erwähnen des Schicksals. Die erste Hälfte ist im Shakespeare'schen Geiste, mit Detail und Theaterspiel, gedrängt, mächtig, in der Thekla sogar Natur. Ihr schelmisches Belauschen ꝛc. Es sind lebensvolle Gestalten, die in der an-

deren Hälfte zu deklamirenden Statuen erstarren. — So breit Wallenstein gehalten ist, wird man doch nicht klug aus ihm und seinem Verbrechen. Er unterhandelt schon lange mit den Schweden und auch mit den Sachsen; wozu denn? So lange und so, daß sie glauben müssen, er hat sie zum Narren. Und welch gewagtes Spiel aus Furcht vor Wagniß! Er muß doch immer fürchten, daß der Kaiser dahinter kommt. — Will er, und hat er doch nicht den Muth, ganz zu wollen, so ist er nicht der, der die Gelegenheit rasch fassend, und unbedenklich um die Moralität der Mittel der geworden, der er ist, der wirkliche Wallenstein. Ein solcher Dualismus geht durch mehre seiner Stücke, daß die historische und die poetische Gestalt der Helden sich nicht decken, ja einander geradezu widersprechen. Wenn er die historische geradezu in die poetische verwandelt hätte, so möchte das gehen, aber die beiden gehen immer nebeneinander her. Es wird beständig von einem Verwegenen, Umgreifenden, Geistesgewaltigen, Großartigen gesprochen und wir sehen einen Menschen, der für Beides zu schwach, für das Böse und. Gute. Er, der sich eben noch als einen ganz gemeinen Realisten gezeigt, der die Küraſſiere, dann den Max mit Sophismen zu sich herüber lenken wollte, der Buttler auf so gemeine und kleine Art in seine Gewalt gebracht hat, er ist nun das gerade Herz, das darum so leicht zu betrügen war. Wenn er das Jemand weiß machen wollte, wo es ihm nützen könnte, da möchte es gehen; aber er sagt sich das selbst. Und von diesen eigennützigen Lockruthen spricht er dann wie von den uneigennützigsten Wohlthaten: „ich habe auf Dank ja nie gerechnet.“ Er spricht wie ein Philosoph

und Christ, ohne Galle, der nicht auf Dank gerechnet, der die Untreue, an ihm begangen, noch entschuldigt, der Blut schonen will. Er ist nicht mehr und weniger als ein Hamlet, der, Gott weiß, wie das möglich war — früher einmal ein Coriolan oder dergl. gewesen, und der nun den Macbeth spielen will, aber nicht den wilden Schotten, sondern einen für die deutschen Damen. Es ist der brave, unendlich gebildete, humane und philosophische Schiller, der immer sein Gesicht aus der Wallensteinshaut, die er umgebunden, herausstreckt, damit man nicht mit dem wirklichen eisernen Helden des 30jährigen Krieges zu thun zu haben, und deßhalb sich fürchten zu müssen glauben darf. Das Ganze eine Apotheose der Schwächlichkeit, die weder gut noch schlimm sein kann, und froh ist, wenn sie muß. — Die Stimmung der letzten Akte (der Tragödie) ist meisterhaft angeschlagen und festgehalten. Durch das Ganze herrscht bis auf die Längen und das unnütze Arbeiten an falscher Rührung ein wahrhaft dramatisches Leben; das Historische ist so meisterhaft gehandhabt, daß es das tiefste Interesse erregt. Das Ganze würde vollkommen sein, wenn uns nicht der historische und poetische Wallenstein beständig ausgetauscht würden, und durch das ganze letzte Stück eine gewisse sieche Empfindsamkeit hindurch kränkelte, die mit dem Boden desselben im schroffsten Widerspruche steht. Der Sentimentalität seiner Zeit hat der Dichter die Vollkommenheit seines Werkes opfern müssen. Keine Figur hat den Muth, auf sich selbst zu stehen; man könnte glauben, Schiller habe in dem Drama den Satz ausführen wollen: die Noth ist die Mutter aller Thaten und das einzige Gesetz der Helden. Alle entschuldigen

ſich, ſowie ſie etwas unternehmen wollen, bei dem ſentimentalen Publikum; ſie ſeien eigentlich alle gute Leute, aber die Noth zwinge ſie; ſie ſeien die willenloſen Schergen des Schickſals, eines Böſewichts, der alles Schöne und Gute haſſe und verderbe. —

Don Carlos von Schiller.

Ein merkwürdiges Intriguenſtück, im dramatiſch-theatraliſchen Talente bedeutend über dem Wallenſtein ſtehend. Der Idealismus darin, ſoweit er ſich auch verſteigt, macht einen beſſeren Eindruck als im Wallenſtein, wo er die Naivetät verloren hat, und ſich immer mit realiſtiſchem Feigenblatte bedecken will. Schiller ſteht in dieſem Stücke, was Behandlungsweiſe betrifft, noch Shakespeare näher. Die Malerei der Leidenſchaft, der Seelenzuſtände, das pſychologiſch Pathologiſche, das Steigen und Zurückſinken, ſelbſt das Charakteriſtiſche ſteht hier weit über dem im Wallenſtein. Wenn auch unmögliche Charaktere, ſo ſind es doch Charaktere mit Zeichnung, Farbe und individuellem Ausdrucke und Bewegung. Durch das ganze Stück athmet ein Shakeſpeare'ſcher Hauch in den Charakteren und der Seelenmalerei; dagegen hat mich in der Kompoſition die Aehnlichkeit mit der der neuen franzöſiſchen Intriguenſtücke wahrhaft frappirt. Es iſt, als ob darin Scribe bei Schiller in die Schule gegangen wäre. Vielleicht beide bei den Spaniern und Corneille. Als er den Don Carlos komponirte, ſtudirte er die Franzoſen, was ich eben in Schiller's Briefen finde. — Bei Schiller iſt mir aufgefallen, wie er den Kern der Handlung veräußerlicht. Beſonders im Wallenſtein und in Maria Stuart

kämpfen oft nicht die Personen, sondern die geschichtlichen und künstlerischen Gesichtspunkte wie zwei prozessirende Parteien. Hier geräth der Geschichtsschreiber und Rhetor über den Dichter. Bei Euripides ist es ähnlich. So ist im ganzen Wallenstein die Hauptsache die Abwägung der Gründe für die That und gegen die That. Bei Shakespeare findet man dies in einzelnen Scenen, z. B. im Macbeth, im Monologe vor dem Königsmorde. Die That wird dadurch gänzlich von ihrem eigentlichen Stamme abgetrennt, von dem Instinktiven, von der Natur, dem Charakter, der Leidenschaft, und ganz in das Gebiet des Bewußten hineingeschoben. Das scheint mir Einfluß der tragédie classique zu sein, besonders des Corneille. Und hier liegt mir eben der Hauptvorzug des Don Carlos vor den späteren Werken Schiller's. Hier sind die Personen noch wie bei Shakespeare Thäter ihrer Thaten, nicht blos Vollzieher. — Schiller macht die Situation zur zwingenden, so daß die Person freilich weiß, sie thut nicht Recht, sich aber bei sich selbst dadurch entschuldigt, sie könne nicht anders. Bei Shakespeare liegt die Dialektik in dem Helden, bei Schiller in der Situation. Bei ihm kollidiren die Gesichtspunkte, nicht die Charaktere; jene sind die eigentlichen Helden, die Personen nur die Träger derselben. Diese, die Personen, entfalten einander gegenüber nur ihr Verhältniß zu einander; sie debattiren gleichfalls ihr Verhältniß zu einander. — Shakespeare stellt das Für und Wider, den Kampf derselben in das Innere eines und desselben Helden; Schiller legt es in das Aeußere. Schiller's Personen sprechen nicht nur ihre speciellen Motive aus, sondern sie beleuchten, beurtheilen sie auch von allen

Seiten und knüpfen Gedanken daran, die der Zuschauer darüber haben soll. — Die Räuber haben ungefähr den Shakespeare'schen Zuschnitt der Komposition und der Charaktere, Kabale und Liebe und Fiesko sind Intriguenstücke mit Charakteren und Leidenschaften in der Art, wie im Don Carlos. In Kabale und Liebe aber herrscht die Situation schon wie in Schiller's Stücken der zweiten Periode; die Charaktere müssen sich den Situationen bequemen. Besonders ist die Luise, wie sie die Situation eben braucht. — Daß der Präsident und Wurm eigentlich mit ihrer sie verderbenden Schuld außerhalb des Stückes liegen, ist nicht schön. Solche Behelfe macht die concentrirte Form unentbehrlich. Dergleichen z. B., daß Odoardo's Bedienter schon vor dem Stücke in Angelo's Gewalt ist. Das vollkommenste Stück wäre doch das, wo alle Verschlingungen der Fäden, alle Schuld aller Personen innerhalb des Stückes geschlungen würden, und nichts von Außen dazu käme, denn diese machen mehr oder weniger doch stets den Eindruck des Zufälligen. Außerdem wimmelt Kabale und Liebe von den auffallendsten Unwahrscheinlichkeiten. Die rhetorische Diktion ist häufig geradezu komisch. Der Fiesko hat viele wunderschöne charakteristische Züge, die aber nicht vorher erdacht, sondern im Feuer der Ausführung von selbst gekommen zu sein scheinen. Und ich fange an, wieder zu glauben, das dies auch das Rechte ist. Die Beredtheit der Personen hilft auch sehr zur Macht des Ausdrucks. — Die lakonische Art des Ausdrucks läßt immer kälter. Es ist schwer, diese Beredtheit nicht in Rhetorik übergehen zu lassen. Das müßte man eben von Shakespeare lernen. — Aufgefallen ist mir besonders in Kabale

und Liebe die Aehnlichkeit der Diktionsweiſe mit Hebbel's Julia. Dieſelbe Art, ausgeführtere Bilder und Gedanken in den Dialog einzureihen, und das Epigrammatiſche derſelben. Er hat aber gerade das Beſte des Schiller'ſchen Dialogs nicht ergriffen, das dramatiſche Leben, das Feuer, den Fluß, welche Eigenſchaften allein mit dem Ausgekünſtelten der Bilder und Gedanken verſöhnen können. Bei Hebbel wird das Ausgekünſtelte durch die Kälte des Dichters noch erſt recht auffallend. — Regel: Der epigrammatiſche, rhetoriſch-philoſophiſch zugeſpitzte Dialog muß durchaus von dramatiſchem Leben und Feuer und ſtarken Situationen, Gefühlen und Handlungen balancirt werden. Schwung, Stimmung, dramatiſche Begeiſterung z. B. Emilia Galotti, Kabale und Liebe, Fiesko u. ſ. w. — warnende Beiſpiele: Hebbel's Werke.

Kabale und Liebe von Schiller.

Unſtreitig, was die Zuſammendrängung des Stoffes in eine abgerundete Fabel betrifft, die beſte Kompoſition Schiller's; denn daß dies auf Koſten der Charaktere und der Wahrſcheinlichkeit geſchieht, iſt ein Fehler aller Schiller'ſchen Stücke, von denen die übrigen dieſen Fehler wenigſtens nicht durch den gleichen Vorzug bezahlen. Auch beſitzt kaum noch eins von dieſen ſo viel dramatiſche und theatraliſche Vorzüge, eine ſo energiſch und raſch fortſchreitende, immer ſpannendere Handlung, und ſo viel Theaterſpiel. Der Hauptfehler liegt, wie faſt in allen ſeinen Stücken, im Mangel an Haltung und Konſequenz in der Hauptfigur. Man darf in ihnen den Charakter nur in je einer und derſelben Scene mit ſich ſelber vergleichen, denn er muß ſich danach bequemen,

wie er nothwendig ist, eine jede Scene in ihrer Art zur interessantesten zu machen, die sie sein kann, ohne Rücksicht auf die Uebereinstimmung desselben Charakters mit sich selbst durch das Ganze.

Die Ausstellungen sind 1) was die Verletzung der Wahrscheinlichkeit betrifft. — Wie kann der Präsident so unbesonnen sein, einem Jünglinge von Sohn sein Verbrechen zu entdecken; was kann ihn dazu bewogen haben? Er muß ihn doch kennen, wie er ist, ein Jugendenthusiast voll Feuer. — Freilich ist das wieder eine Unwahrscheinlichkeit mehr, daß der Sohn eines solchen Vaters, von diesem so früh in's Vertrauen gezogen, so werden konnte. Man sollte meinen, er habe entweder in des Vaters Art schlagen, oder, wenn er zu brav dazu war, durch die Mitwissenschaft eines so großen Verbrechens seines Vaters geistig geknickt werden, oder, wenn er auch kräftig genug war, im Wachsthume dadurch nicht gehindert zu werden, sich von ihm lossagen müssen — und wenn wir auch glauben wollen, daß der Präsident über alle Begriffe schlecht und schamlos, denn vor seinem Kinde will selbst der Schlimmste nicht so schlimm dastehen, als er wirklich ist, und dies selbst so rein erhalten als möglich; wie reimt sich das mit der Klugheit des Hofmannes? Wir treffen da auf eine Schwäche, die Schiller nie losgeworden ist, die Doppeltheit der Personen, ein Anderer in dem, wofür er will, daß wir seinen Helden halten, ein Anderer in der Wirklichkeit, wie wir selbst sehen, daß er ist. Wie Wallenstein von Allen als der große Feldherr mit dem eigenthümlichen, durchdringenden Feldherrn- und großen Mannes-Blicke, zu jedem Geschäfte den Tüchtigen zu wählen,

geſchildert wird, und wir ihn ſelbſt doch ſo unpraktiſch ſehen, mit Kindervertrauen überall an den Unrechten gekommen, und von Jedem betrogen, und in großer Faſſung dem Betrüger verzeihend — ſo ſollen wir dieſen Präſidenten für einen dämoniſchen Menſchen halten, und er zeigt ſich doch ſelbſt wie der albernſte Neuling, ſo daß nicht ſeine Klugheit, ſondern ein merkwürdiges Glück ihn ſo lange und bis jetzt muß Oben gehalten haben. Und wenn dann, was vor den Anfang fällt, dem Dichter nach Ariſtoteles nicht angerechnet werden ſoll, wie kann er denn nun den feurigen Sohn, der ihn in ſeiner Gewalt hat — nicht umgekehrt — zu zwingen meinen? Wahrlich, wenn der Major ſo iſt, wie wir ihn glauben ſollen, ſo hat die Sache gar keine Schwierigkeit; ſo wird er gleich im Anfange dem Alten, gegen den er keine Pietät haben kann, ſagen: ich nehme das Mädchen, und rathe dir, nichts gegen meine Liebe zu unternehmen; du biſt in meiner Gewalt. Wie reimt ſich der Tugendſtolz, den er dem Alten in's Geſicht zeigt, zu dem ängſtlichen Gehorſam? Wie ſchwach iſt, daß er die Milford dazu bringen will, ihrerſeits die Heirath rückgängig zu machen, wozu er nicht das Herz hat. — Die Sache iſt ſo: Wie die Konception ſo weit war, daß es nun darauf ankam, auch gegen die Intriguanten die poetiſche Gerechtigkeit auszuüben, damit ſich Alles runde und zuſammenbeſchließe, da fiel Schillern der Behelf ein mit der Vergiftung. Dadurch wurden zugleich neue Scenen gewonnen, das bereits Koncipirte änderte er nun nur ſo weit, als es ſich durch den neuen Gewinn bereichern ließ, aber die Hauptſäulen des Alten, die Nothwendigkeit der Pietät und der Rückſicht auf den Vater ließ er, wie ſie

waren, ehe er das Verbrechen und die Mitwiſſenſchaft des Majors hineinſchob. So ſteht das Ganze nun auf einem alten und auf einem neuen Beine, auf zwei Geſichtspunkten, die ſich widerſprechen. Wo es paßt, da iſt's, als wüßte der Major von des Vaters Verbrechen gar nichts; wo es paßt, da bedient er ſich der Mitwiſſenſchaft gegen den Vater. — Schiller's Figuren ſind Schauſpieler, die immer die Rolle ſpielen, die eben im Augenblicke die glänzendſte ſcheint. — 2) Daß Ferdinand an die grobe Täuſchung glauben kann. — Ferner ſieht man nicht, was den kalten Böſewicht Wurm bewegen kann, ſich ſelbſt in das Verderben zu ſtürzen. Daß er ſich verdirbt, um den Präſidenten nur mit verderben zu können, wie es den Anſchein hat? Er hätte den Präſidenten immer verderben können, ohne ſich mit zu verderben. Und eigentlich iſt dem Präſidenten ja das Schlimmſte ſchon geſchehen. — Uebrigens iſt, was aus dem Stoffe zu ziehen war, ſo vollſtändig ausgebeutet, daß man keinen ähnlichen Stoff bearbeiten kann, ohne als Entlehner von Schiller zu erſcheinen, z. B. die Geſchichte der Agnes Bernauer. —

Hauptunterſchied zwiſchen Shakespeare und Schiller.

Während Schiller in der Diktion und in der äußeren Form und in der namentlichen Nennung des Schickſals und Hinweiſung darauf die Alten zu kopiren ſucht, ſteht Shakespeare dieſen im Weſentlichen der Tragödie viel näher. Während Schiller die äußeren Verhältniſſe, das hiſtoriſche Detail debattirt, und Spannung und Zuſammenhang in die Intrigue legt, und ſolchergeſtalt die Schuld größtentheils auf Rechnung der die Leidenſchaft

überwiegenden Umstände stellt und ebenso die Bestrafung, so öffnet Shakespeare das Innere der Menschen und zeigt den Zusammenhang von Schuld und Strafe als einen Causalitätsnexus in diesem Inneren. Schiller veräußerlicht, Shakespeare verinnerlicht die Handlung. Bei Schiller treten überall spezielle, zufällige Aeußerlichkeiten in den Nexus ein, die eben nur dem gegenwärtigen Falle und keinem anderen so angehören; bei Shakespeare sind alle Zufälligkeiten und besondere Bedingungen entfernt; er behält nur das bei, was typisch ist, was einer ganzen Gattung von Fällen zukommt. Und so versteh' ich nun erst, warum Gervinus die Shakespeare'sche Auffassung der Geschichte eine idealere nennt als die Schiller's, warum Julian Schmidt jene vorzieht, weil in ihr außerhalb des Menschen Nichts über sein Schicksal entscheide. Und dieselbe ist die Praxis der Alten, die Aristoteles berechtigte, die Tragödie als philosophischer, der Geschichte vorzuziehen. Lessing meint nichts Anderes, wenn er sagt, man müsse seinen Stoff so lange simplifiziren, bis man gleichsam das Ideal der Handlung erhalte. Harlisch irrt sehr, wenn er, nachdem er gesagt, die Tragödie des Sophokles sei ein nasses Gewand der Idee, dem Sophokles den Shakespeare entgegensetzt und Schiller in die Mitte zwischen beiden. Was uns an Shakespeare deßhalb irre machen könnte, ist die Zusammengesetztheit mancher seiner Stücke. Er hat aber übersehen, daß jeder der Theile dieser Zusammensetzungen ein nasses Gewand derselben Idee ist, und die nebeneinander laufenden Typen wie große Flüsse in Einen Strom zusammenbrausend dieselbe Idee nur mit doppelten Zungen predigen. In der That kommen bei Shakespeare weni-

ger Episoden vor, als bei Schiller. Max und Thekla bilden eine wirkliche Episode, denn ihre Geschichte ist nicht eine andere Einkleidung der Hauptidee des ganzen Stückes, sondern eine Nebenidee derselben, ebenso der Montgommery in der Jungfrau, Rudenz und Bertha im Tell. Lear und Macbeth stehen hierin den Alten völlig gleich. In beiden kommt die Strafe unmittelbar aus der Schuld selbst, und nur aus der Schuld. Die Schuld ist eine reine, und ebenso die Strafe. Der Held bricht mit seinem Gewissen, und wird von seinem Gewissen gestraft, die äußerliche Peripetie geht blos nebenbei, so nothwendig sie auch aus der Schuld hervorgeht. Schuldige, Schuld und Strafe sind Typen. Die ganze Handlung in allen ihren Theilen ist auf das Wesentliche reduzirt, auf ihr Ideal, sie ist eine typische. Bei Shakespeare ist der Fall ein allgemeiner, deßgleichen die Charaktere, die Darstellung derselben in der Sprache ist individualisirend, bei Schiller ist der Fall und sind die Charaktere individuell, oft zufällig individuell, aber die Sprache verallgemeinernd. —

Das würde auf die Feststellung des Ideals einer tragischen Komposition führen. Sie darf nichts sein als die einheitlichste Verkörperung der Idee. Die Schwierigkeit dabei ist nur, daß wenige Stoffe, ohne mit anderen zusammengeschmolzen zu werden, ein ganzes Stück erfüllen. Die Idee der Tragödie ist eben der nothwendige Zusammenhang von Schuld und Strafe. — Man sehe den Antheil des alten Lear selbst an der Tragödie dieses Namens. Er enthält nichts, als Schuld und Strafe des wunderlichen Greises. Er verstößt die gute Tochter und giebt sich in die Gewalt der bösen Töchter.

Die Bosheit dieſer, und die Güte jener ſtrafen ihn dafür. Da iſt kein Behelf, der dieſe einfache Handlung ſtreckte, keine Theilung oder ſonſt etwelcher Kunſtgriff. Das Einzige, was das Ausſpinnen der Situation ohne Unwahrheit möglich machte, iſt die Freiheit der Form, die öfteren Verwandlungen. Und jeder Behelf würde eine äußerliche, mehr oder weniger zufällige Bedingung in den Cauſalnexus einfügen. Die Sache ſteht ſo: Er leidet von der Gewalt der böſen Töchter, in die er ſich thöricht begeben, und durch die Güte der guten Tochter in dem Gefühle, daß er unrecht an ihr gehandelt und dieſe Güte nicht verdient. Die Töchter, die böſen ſowie die gute, handeln ohne alles andere Motiv von Außen, nach der Nothwendigkeit ihrer Natur. Er leidet, weil er das gethan, was nothwendig ſo ausfallen mußte, wie es ausfällt, ſie thun, weil er ihrer Natur das Hinderniß abgenommen hat, zu handeln, — wie ſie ohne dies Hinderniß nothwendig handeln müſſen. Kein Nebenumſtand macht außerhalb ſeiner That und ihrer nothwendigen Folgen einen Einfluß auf die Handlung geltend. — Damit vergleiche man die Behelfe in der Emilia Galotti, die das Strecken des an ſich einfachen Kerns nothwendig gemacht, der fünf Akte allein füllen ſollte. Da muß der alte Galotti auf dem Lande wohnen, muß dem Dichter zu gefallen thun, als machte er erſt jetzt die Erfahrung, daß ſeine Frau leichtſinnig, er muß fortgehen, ehe Emilia aus der Meſſe kommt; da muß die Emilia gegen alle italieniſche Sitte, und noch obendrein gegen Wiſſen und Willen des Vaters gewohnt ſein, allein in die Meſſe zu gehen, ſie, der es ſo ſchwer fällt, etwas zu verheimlichen; da muß Marinelli — eben ſo thöricht und noch weit

mehr als des Prinzen Attake auf Emilien während der Messe — wo's gar nicht nöthig, ja wo es unklug ist und gegen seinen Plan, den Grafen zum Zorne reizen, damit Claudia errathen kann, was dieser meint, wenn er sterbend Marinelli's Namen ausspricht. Da muß eine ganze Figur erfunden werden, die, so schön sie erfunden ist, doch nur das Bedürfniß des Dichters, das sie maskiren soll, bloslegt, die Handlung zu strecken und dem Odoardo den Dolch zu geben, den dieser später haben muß, und um diese Figur, zur rechten Zeit, wo man sie braucht, einzuführen, muß ein Brief von ihr ungelesen liegen bleiben. Und wie viel Anderes noch, das nun Alles einen Antheil an der Katastrophe erhält. — Aehnlich läßt Schiller seine Helden von den äußeren historischen Konstellationen bestimmen, nicht durch sich selbst. Die Historie straft den Helden nicht um das, was er gethan, sondern um das, was sie ihn gezwungen zu thun. — Die historischen Mächte und Konstellationen streiten in seiner Helden Brust, wie die Götter in den Aeschyleischen, die thun müssen, was die Götter wollen, und deßhalb auch leiden. — So verwirrt und reich das Historische im Hamlet ist, es ist nur Hintergrund; es wirkt nicht bestimmend in die Seelen der Personen und in die Schuld und ihre Strafe hinein. Deßgleichen im Lear, Macbeth und Othello. Hier hat es der Mensch blos mit sich zu thun. Duncan könnte türkischer Sultan sein, die Sache bliebe sich gleich. Dagegen ändert er in seinen Historien kein historisches Datum, weil die Besonderheit eben das Historische ist, und die Allgemeinheit das Philosophische. — Der Realist giebt das poetische Produkt, der Idealist das poetische Produziren, d. h. der

Realiſt reflektirt über den Stoff und ſeine Ausführung, über die Charaktere, ehe er die Arbeit beginnt, er iſt fertig, wenn er niederſchreibt. Der Idealiſt hingegen reflektirt über Stoff, Charaktere, im Niederſchreiben, und ſchreibt ſo mehr ſeine Reflexionen nieder, als die Sache; erſt wenn er mit ſeiner Arbeit fertig, weiß er, was er gewollt hat, und ſo ſehen nun auch die Leſer in ſeiner Arbeit mehr, was der Dichter damit gewollt hat, als daß er das Reſultat dieſes Willens anſchauend in fertiger, objektiver Körperlichkeit erkannte. Darum ſind die Werke des Idealiſten gemeiniglich wärmer, und wer die Perſönlichkeit des Dichters in ſeinen Werken ſucht, wird dieſe Darſtellung vorziehen. Bei Schiller findet man nicht das Geſchöpf fertig, ſondern den Dichter in der Arbeit des Schaffens. Bei Goethe hat ſich das Geſchöpf abgelöſt, es iſt ſchon kalt geworden vom Guſſe. Shakeſpeare verbindet die Wärme Schiller's mit der Ablöſung des Geſchöpfes vom Schöpfer bei Goethe. Bei Schiller ſehen wir ſeine eigenen Intentionen, bei Shakespeare die Intentionen ſeiner Menſchen fertig werden. — Bei Schiller reißt uns der Dichter hin, bei Shakespeare des Dichters Geſtalten. — Schiller und Shakespeare ſtehen ferner einander gegenüber, wie Affekt und Leidenſchaft. Schiller, bei dem die Intrigue vorherrſcht, und den Zuſammenhang giebt, braucht das Affektvolle, um ſeine äußerliche Handlung innerlich zu beleben, ihr, was die Intrigue ſo nöthig hat, Wärme zu geben. Er ſchildert aber wiederum oft nicht ſowohl die Affekte, als er mit Affekt ſchildert. Die Wärme geht nicht ſowohl aus ſeinen Perſonen, als aus ihm ſelber hervor. Er ſchildert weniger die Leidenſchaft, als leidenſchaftlich. —

Unübertrefflich in Lear die Gruppirung. Ganz im Vordergrunde das Leiden des alten Lear, mehr im Hintergrunde und ebenso weniger breit ausgeführt die Glostergeschichte, noch weiter im Hintergrunde, und fast blos skizzirt, das Verhältniß Edmunds zu den Schwestern. Wunderbar, wie die Leargruppe und die Glostergruppe in einander verschränkt werden, nachdem sie eine Weile neben einander isolirt hergingen. — Jede kleinste Handlung bezieht sich auf das strafffte auf die Idee des Ganzen. Jeder einzelne Stamm des Ereignisses ist so einfach, als er nur sein kann, und so nothwendig in seinem Zusammenhange. Jeder einzelne Stamm würde, allein ausgeführt, und in concentrirter Form unendlich gestreckt und gedehnt werden, und Manches in den pragmatischen Zusammenhang aufnehmen müssen, was den idealen aufhöbe. — Der Tragiker muß bei der Bildung der Fabel beständig daran denken, daß die ganze Tragödie nur um der Idee willen vorhanden sein dürfe, daß also jede kleinste Erfindung nur im Bezug auf sie und zur vollständigeren und klareren Darstellung derselben durch das Einzelne und Ganze, Stoff und Form, Charakter, Situation und Handlung gemacht und eingerichtet werden dürfe. — Die Schuld muß frei aus dem Herzen der Menschen, ohne irgend einen äußeren Hebel blos aus der Leidenschaft hervorgehen. — Die Hauptscene bleibt des Menschen Inneres; die eigentliche Peripetie und das Leiden, Schuld und Strafe und ihr Zusammenhang, also das Schicksal muß in diesem Inneren vorgehen; die äußere Peripetie darf nur eine natürliche Folge der inneren sein und durchaus nicht als die Hauptsache erscheinen. Das Historische darf blos den Hintergrund bar-

ſtellen. — Die Schuld iſt ein Kind der Freiheit, das ganze Leiden muß nothwendig aus der Schuld folgen, ja ſchon darin liegen. Die Schuld ſetzt den Perpendikel des Uhrwerks in Bewegung. Von da an darf nichts mehr von außen hineinwirken. — Schiller ſucht den Zuſchauer zum Mitſchuldigen ſeiner Helden zu machen, Shakespeare thut meiſt das Gegentheil. Schiller ſagt: ſeht ihr? Mein Held kann kaum anders. Shakespeare ſagt: ſehr ihr? Mein Held könnte wohl anders. Schiller ſetzt in's hellſte Licht, was zur Schuld treiben kann, und verſteckt, was ihn abhalten müßte, oder läßt dies von jenem rhetoriſch niederkämpfen. Shakespeare thut das Gegentheil. Beſonders im Macbeth, beſonders wo der Held das Mißverhältniß der Kraft der Gründe für und gegen die That in's Licht ſetzt, und den Zuſchauer zum Gegner ſeiner That macht.

Julius von Tarent von Leiſewitz.

— Die Handlung iſt bedeutend, wirklich tragiſch; denn Keiner, der darin leidet, leidet unſchuldig; ſie geht aus den Charakteren und Leidenſchaften natürlich und nothwendig hervor ohne Intrigue. Die Klarheit der Kompoſition, die Milde und Weichheit erinnert an Goethe. Die Sprache ſteht zwiſchen der naiven Goethe's und der reflektirenden Schiller's in der Mitte. Das Stück könnte heute geſchrieben ſein, ſo wenig veraltet iſt ſie; die Schiller'ſche in deſſen erſten Stücken ſcheint viel älter zu ſein. Der Julius iſt ſichtbar das Vorbild des Don Carlos, aus dem Aſpremonte iſt Poſa geworden durch Identifizirung mit dem abenteuerlichen Chevalier, der einſt auf kurze Zeit mit Weltverbeſſerungsſchwärmerei

die Seckendorfe und Grumbkows, die deutlichen Vorbilder von Alba und Domingo, aus der Gunst Friedrich Wilhelm I. verdrängte. Noch hat Schiller den Katte in den Posa verschmolzen, und den jungen alten Fritz in den Carlos. Das Motiv der Verdächtigung der ehelichen Geburt der jungen Prinzessin ist aus den Memoiren der Markgräfin von Baireuth, Friedrichs Schwester. — Der ganze Carlos steckt darin, es fehlt nur das Motiv der Verliebtheit in die Mutter. —

Wenn die Schiller'schen Erstlingsarbeiten Theaterspiel vor dem Julius voraushaben, so erfreut hier die Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit der Handlung, die durchsichtige Komposition, die treffliche Charakterzeichnung, die im besten Sinne geistreiche, fein abgewogene Sprache, die treffliche Schilderung der Seelenzustände, die den Hamlet und Romeo zum Muster hatte, und wieder zum Don Carlos Vorbild geworden ist. Die Zwillinge sind unstreitig drastischer und haben einen Vortheil vor dem Julius in der Stimmung und dem Phantasieschwunge; was die Sprache betrifft, stehen sie weit dagegen zurück. In den Zwillingen glaubt man schon in der ersten Scene mehr an den tragischen Ausgang als hier eine Zeile vor diesem selbst. Dafür braucht man dort eine gute Zeit, um sich in den Grad der Leidenschaft hineinzufinden, mit dem der Anfang gleich den Zuschauer überrascht. Grossartiger und gewaltiger sind die Zwillinge jedenfalls. — Das Heißwerden des Guido in demselben Maaße, als Aspremonte kälter wird, ist außerordentlich wahr; die beiden Hauptcharaktere sind trefflich kontrastirt. —

Shakespeare und die Alten.

— Wenn man die Stoffe der Alten mit denen Shakespeare's vergleicht, fällt einem die Milde Shakespeare's auf. So furchtbare Verbrechen, wie die Alten fast immer, hat er selten sich zum Vorwurfe gewählt. Bei der größeren Wirklichkeit seiner Ausführung eine sehr weiße Mäßigung. Denn je furchtbarer der Stoff an sich, desto idealer muß die Ausführung sein, um die Wirkung jenes zu mildern. Die äußerste Naturwahrheit der Ausführung dagegen kann einem zu milden Stoffe nachhelfen. —

Das Peinliche in der Tragödie.

— Das Peinliche entsteht, wenn man zu lange geradlinig einen Weg verfolgen muß, an dessen Ende man etwas Schreckliches sieht, wenn man in unmerkbarer, steter Steigerung dem Schrecklichsten entgegengeführt wird, ohne einen Ruhepunkt unterwegs, ohne ein zeitweiliges Abwenden des stieren Blickes von dem Kommenden. Das ganze Stück mag eine solche Klimax darstellen, aber im Großen und Ganzen, nicht bis in's Einzelnste durchgeführt. Es ist das Extrem der dramatischen Spannung und sehr schwer zu vermeiden in der concentrirten Form. — In der Shakespeare's thun schon die Verwandlungen große Dienste, die Kürze der einzelnen Scenen. Man sehe den Lear. Dasselbe Familienverhältniß wirkt künstlicher, da es zwischen den beiden Familien wechselt. — Das weniger dramatische Talent braucht die concentrirte Kunstform, die die stete Spannung begünstigt, um seiner schwächeren Kraft damit

empor zu helfen; das Starke braucht die freiere Form, in der wiederum eine natürliche Gegenwirkung gegen das Uebermaß der Kraft liegt. So müſſen Kunſtform und Kräfte ſich gegeneinander ausgleichen. Ein ſchwaches Getränk mag man zum Genuſſe concentriren, ein ſtarkes muß man verdünnen und mildern. Je weniger Gewalt ein Stoff beſitzt, deſto mehr wird er in concentrirter Form gewinnen; je gewaltiger der Stoff an ſich, deſto mehr wird es ihm gut thun, in freier Form behandelt zu werden. Das Zerlegen in kleine Scenen, die, abgerundet, jede für ſich ein Genrebild, einen Mimus bilden, zeigt ſeinen Vortheil im Fauſt und in den meiſten Stücken Shakespeare's, ſogar in den Räubern. Die eigentliche Menſchendarſtellung iſt nur in ihr möglich, auch die vollſtändige Motivirung, und der vollkommen klare Zuſammenhang. Wir müſſen den Menſchen ſehen, ehe ihn Leidenſchaft entſtellt. So wird es möglich, eine Geſtalt von allen Seiten zu zeigen, in allen möglichen Graden der Ab- und Anſpannung, in allen Nüancen von der hingebendſten Vertraulichkeit bis zur geſchloſſenſten Zugeknöpftheit, mit jedem Anderen ein Anderer, wie es der Augenblick fordert oder erlaubt, ſcherzend und ernſt. — Und all dieſer Realismus der Darſtellung wird deſto täuſchender, je idealiſtiſcher oder phantaſtiſcher das Darzuſtellende iſt. — Nur muß die Zertheilung in Scenen kein blindes Zerreißen ſein, bei dem alle Theilnehmer zu kurz kommen, die Stetigkeit des Ganzen darf dadurch nicht aufgehoben, ſondern muß im Ganzen und Großen erſt recht möglich gemacht werden.

Dramatiſche Technik Shakespeare's.

Die falſch verſtandene Shakespeare'ſche Form iſt ein unkünſtleriſches Unding, aber die richtig gehandhabte die einzige mögliche für das nicht antike Drama.

Shakespeare ſimplifizirt ſeinen Stoff auf's Möglichſte. Er exponirt nicht erzählend. Unmerklich wird man mit den Vorbedingungen bekannt. — Er legt ſeinen Stoff ſo, daß er völlig dramatiſch daliegt. Dann theilt er ihn in viele kurze Scenen, wodurch die Bewegung gewinnt. — Er macht lieber abſtrakte Expoſitionsſcenen, um die anderen nicht mit dem epiſchen Beiſatze zu verderben. Jede Handlung hat ihre eigenen Geſten, ihre eigenen Worte, eigentlich auch ihre eigene lokale Heimath. Dies giebt er jeder, um ſie zu idealiſiren, und hält ſie auseinander. Bei der concentrirten Form iſt die Scene ein Raum, in den das Verſchiedenartigſte ſich geduldig zuſammendrängen laſſen muß, wo das Ineinanderſchreien der Stimmungen entweder gar keine aufkommen läßt, oder das Gefühl beleidigt. — Shakeſpeare würde in concentrirter Form wegen der Peinlichkeit der Spannung, Iffland in der freien Form wegen Mangels an aller Spannung unerträglich ſein. Man thue jedes Ding an ſeinen Ort. —

Die Räuber von Schiller.

Das iſt eine wirkliche Leidenſchafts- und Reue-, eine Gewiſſens-Tragödie, auch Charakter-Tragödie, wenn auch die Charaktere übertrieben, die Motive ſchwach, und daher das Ganze abenteuerlich erſcheint. Die kalte und die heiße Leidenſchaft ſtehen ſich in den Brüdern gegenüber;

die Handlung hat Fülle. Neben der Geſchichte der beiden Brüder und des Vaters läuft noch die Liebesgeſchichte, innig jener verbunden, weil auch hier wieder die beiden Brüder einander gegenüberſtehen in demſelben Verhältniſſe, wie in der Hauptgeſchichte; ferner die Rivalität Spiegelberg's und ſein verdienter Tod, die Treue Schweizer's, der Antheil Herrmann's und Daniel's. Wir ſehen einen Bruder, der den anderen durch den Vater verdirbt, und dann dieſen; der andere Bruder rächt ſich und den Vater an jenem; einen Böſewicht aus Realismus, einen aus Idealismus. Wir ſehen ein Mädchen, das zum Lohne ſeiner Treue in dem wiedergefundenen Geliebten einen Mörder vom Handwerk findet, nachdem ſie die Treue zu vermeinter Untreue faſt verleitet, einen Vater, vor Entſetzen vor dem Sohne, der ihn am Sohne gerächt, ſterben; ein Treueverhältniß zwiſchen einem Räuberhauptmann und ſeiner Bande, von der jener ſich durch den Tod ſeiner Geliebten, und durch das Aufgeben einer Rückkehr zu Tugend und Glück loskauft. Es iſt ein mächtiges, reiches Bild des Gewiſſens, wie es ſich bei Anderen anders geſtaltet, von leiſer Regung an bis zur Verzweiflung, von angemeſſenen Beſtrafungen wirklicher Schuld, ſo reich und überzeugend, daß der unverdiente Untergang einer Unſchuld keine Mißharmonie hineinwirft; übrigens leidet auch ſie, was ſie will, iſt auch Urheberin ihres Geſchickes. Ich halte die Räuber, den Problemen und der Kompoſition, alſo den Hauptſachen nach, für die Tragödie von Schiller, die dem Ideale der Tragödie am nächſten kommt. — Bei Fiesko hat ihn ſchon das franzöſiſche Beiſpiel beirrt.

Tragödie der gleichen Berechtigungen.

— Die sogenannte Tragödie der gleichen Berechtigungen ist concreter zu entwerfen, als die bloße Leidenschaftstragödie, sonst wird sie rhetorisch werden. Diese Berechtigungen müssen in der Form der Leidenschaft auftreten, und solchergestalt durch Ueberschreitung wirklich schuldig werden. — Da jeder Leidenschaft eine größere oder geringere relative Berechtigung zu Grunde liegt, so ist leicht begreiflich, wie die Kunstphilosophen auf den Gedanken kamen, diese Berechtigungen zur Hauptsache zu machen. — Des Aristoteles Hauptforderung an die Tragödie ist von Shakespeare am meisten in Romeo und Julia entsprochen worden. Eine Leidenschaft, die den Helden zugleich verklärt, indem sie ihn schuldig macht. — Die Helden sind eigentlich an sich selbst schuldig, sie sind die Beleidiger und Beleidigten zugleich, denen wir die Selbstbeleidigung wohl verzeihen müssen, da ihr Leiden überwiegt in unserem Gefühle. — So ist die Schuld selbst als ein Leiden dargestellt, wir bemitleiden nicht blos ihr Leiden, sondern auch ihre Schuld. — Will man eine Tragödie gleicher Berechtigungen annehmen, so muß man diese Berechtigungen zu Leidenschaften machen. — Die Person handelt wie aus einem inneren Rechte rücksichtslos heraus, die subjektive Berechtigung geht über das objektive Recht hinaus, wodurch die Schuld entsteht. Den kalten Beobachtern, die wenig Sinn für die poetische Wirkung der Leidenschaft haben, fielen zuerst die Stellen auf, in denen die relative Berechtigung ausgesprochen ist; daß dies Aussprechen selbst oft kein Glauben der Leidenschaft, vielmehr ein Bemühen sei, sich diesen Glauben an

ein Recht, nach dem ſie handle, ſelbſt einzureden, darauf verfielen die ſpekulativen Philoſophen nicht, denen die Pſychologie, die die Poeſie mit dem Leben verbindet, bei ihrer Abwendung vom Leben ferne, ja feindlich iſt.

Charakter- und Gefühlsſtärke des Helden.

— Es iſt nicht nothwendig, Menſchen von ſtarkem Charakter zu tragiſchen Helden zu wählen, aber vortheilhaft, ſolche mit ſtarker Empfindung. Denn unſer Mitleid proportionirt ſich nach dem Ausdrucke des fremden Leidens, nicht nach ſeiner Größe an ſich, ſondern nach der Energie, mit welcher es ſich ausſpricht. So haben wir im Lear einen Menſchen, an dem nichts ſtark iſt, als ſeine Empfindungsweiſe und deren Ausdruck. —

Hamlet.

Im Hamlet macht das geiſtig Ueberlegene des Charakters hauptſächlich ſein und des Stückes Glück; die Wirklichkeit des Vorganges, durch welche jeder Ton, den die Menſchenbruſt hat, hervorgerufen wird; der ſchnelle Wechſel derſelben, der Weltlauf, wie er mit Anderen ihre Sprache ſprechen muß, und nach einer Scene im Konverſationsſtyl, ſo wie er wieder allein, wieder mit neuer Kraft und bereichert zu der Reihe von Vorſtellungen zurückkehrt, die er vorhin abgebrochen. Und wie mit ihm, der mit Allen ſpielt, wiederum das Schickſal ſpielt. Wie er vor ſich ſelbſt ſo ſchwach daſteht, als das Publikum die Anderen vor ihm ſtehen ſieht. Dazu mußte aber das Ganze ſo phantaſtiſch ſein, als es iſt. Und darauf gründet ſich der mächtige, künſtleriſche Eindruck Shakespeare's, daß er das Wunderbare verwirklicht.

Wären seine Stoffe eben so wirklich als die Behandlung, kein Mensch könnte sie ertragen. —

Wo die Natur im höchsten Grade des Affektes stumm ist, oder nur einen Hauch, eine Interjektion hervorbringt, da übersetzt Shakespeare den Hauch, den Seufzer, das Stöhnen in einen plastischen längeren Ausruf, der die Gefühle zusammenfaßt in einen prägnanten Satz, deren Verwirrung und Zugleichandrängen die Person verstummen macht. Z. B. Hamlet, wie ihm der Geist erscheint. Hier sind die seltsamsten, verworrensten Bilder am Platze. Das, was die Natur wirklich spricht, aber der gelähmte Mund nicht austönen kann. Dies ist das Plastischmachen des in der Natur Dünnen.

Charakter und Situation.

Bei Julius Cäsar ist so recht auffallend, wie viel mehr es Shakespeare um die Personen zu thun ist und ihre Entwickelung und Ausmalung, als um die der Situation. Schiller würde uns ein einförmiges Ideal von Brutus gegeben haben, dagegen die Situation desselben zu Cäsar als des Lieblings und doch Feindes auf's Genaueste in schimmernden Tiraden entwickelt haben, aus dem Munde aller Personen, besonders des Brutus selbst. Gewiß ist's, die Weise Shakespeare's ist dramatischer, denn die Entwickelung eines Charakters kann nur durch Handlung geschehen, während die Entwickelung und Beleuchtung einer Situation immer zu lyrischer und zur Reflektions-Rhetorik führen wird. Die Charakterentwickelung, also das Charakterdrama, kann das Rhetorische nicht gut brauchen, weil es eine gewisse Unmittelbarkeit der Sprache verlangt; die Sprache als Sprache kann sich hier nicht so gehen lassen. Sie muß immer ein Mittel

der Charakteriſtik bleiben. Hier zeichnet ſie die Geſtalt ſelbſt in ihren genauen Umriſſen, dort umwallt ſie dieſelbe wie ein weiter Prachtmantel. — Bei Shakespeare urtheilen die Perſonen, eine über die andere, nach ihren charakteriſtiſchen Geſichtspunkten, bei Schiller wird die Situation nach verſchiedenen Geſichtspunkten betrachtet, nach dem Verhältniſſe der Perſonen zur Situation. Dort ſind es die Geſtalten, die ſprechen, hier der Dichter. — Der objektive Dichter tritt hinter ſeine Figuren zurück, dem ſubjektiven ſind ſie nur Spiegel, in denen er dem Leſer, Hörer oder Zuſchauer ſein eigenes Bild zurückwirft. — Die Extreme des Charakterdramas ſind Trockenheit und Härte der Sprache, aus Streben nach Wahrheit des Ausdruckes; die des lyriſchen Situationsdramas iſt Schönrednerei aus Streben nach Schönheit, dort wird immer ein gewiſſer Realismus, hier ein gewiſſer Idealismus ſich vordrängen. Der Realiſt wird daher zum Charakterdrama, der Idealiſt zum Situationsdrama durch ſeine Natur genöthigt, und ebenſo wird einem Volke von Idealiſten ganz natürlich das Situationsdrama beſſer gefallen, und umgekehrt. Der Idealiſt iſt vorwiegend lyriſcher Natur, weil es ihm weniger um die Sache zu thun iſt, als um Das, was er bei ihrer Betrachtung denkt und fühlt, daher wird bei einem Volke von Idealiſten vorzugsweiſe die lyriſche Kunſt blühen, in der Malerei die Landſchaft, in der Dramatik das Lyriſche, d. i. das Situationsdrama. Das geht weiter. So wird ein Volk von Realiſten auch in der Politik wirklich objektive Zwecke verfolgen um ihretwillen, ein Volk von Idealiſten nur der Gefühle wegen, die durch den Kampf aufgeregt werden. Das eine wird von praktiſchen, das

andere von äſthetiſchen Idealen beſtimmt. — Der engliſche und der franzöſiſche Nationalcharakter verhalten ſich wie Stolz und Ehrgeiz. —

Spannung im Drama.

— Je größer die Spannung eines Stückes, deſto leidenſchaftlicher verlangen wir vorwärts zu kommen, deſto leidenſchaftlicher verabſcheuen wir Alles, was uns hemmt. Wer eilt, um etwas zu erfahren, deſſen Wiſſen er leidenſchaftlich begehrt, der wird keine Augen für die Schönheiten ſeines Weges haben, und für das Schönſte, Witzigſte, was ihm ein Begegnender mittheilt, für die geiſtreichſte, amüſanteſte Unterhaltung kaum ein halbes Ohr; ja er wird den Begegnenden, der ihn aufhalten will, und dem er unter anderen Umſtänden ſtundenlang lauſchen könnte, los zu werden ſuchen, je ſchneller, je lieber. Eine Regel wäre alſo: in Stücken mit großer Spannung immer das einfachſte Wort zu wählen; und wenn man durch detaillirte Charakteriſtik und geiſtreichen, poetiſchen Dialog wirken will, dazu einen Stoff ſich zu wählen, der einer leidenſchaftlichen Spannung nicht bedarf. — Je bewegter äußerlich die Handlung, deſto breitere Behandlung iſt nöthig, wenn das Stück einen poetiſchen Eindruck machen ſoll. Je weniger eigentliche Handlung ein Stück hat, deſto mehr äußere Bewegung, und ſei es nur durch Verwandlungen und Auf- und Abtreten der Perſonen und mimiſche Belebung, ſuche man ihm zu gewinnen. —

Oekonomie des Dramatikers.

In allen Shakespear'ſchen Stücken iſt die Handlung, die eigentliche, das Handeln möglichſt einfach, es wird

aber derſelben durch Kunſt der Schein einer reichen Handlung gegeben. Eine große Situation, aber dieſe vollſtändig ausgebeutet. Im Hamlet iſt die Situation, die tragiſche, durch das ganze Stück: Hamlet ſoll ſeinen Vater rächen und kann die Entſchloſſenheit dazu nicht gewinnen. Im Lear das Leiden des Vaters durch die undankbaren Töchter. Im Romeo der Kampf der Liebe zweier Menſchen gegen den Haß ihrer Familien. —

Das Bemühen, das Entſtehen eines Charakters durch eine große Anzahl von Umwandelungen zu führen, muß ich aufgeben, vollends zweier oder noch mehrer. Es finden ſich auch im Anfange einer engen Handlung genug dramatiſche Momente, aber in kleinen Schritten. Jene Aufgabe kann nur die epiſche Poeſie löſen, die nicht eine Anzahl von Perſonen zugleich in ſtetiger Folge vorſchreitend darzuſtellen gezwungen, ſich Sprünge erlauben darf, die bloße Reſultate geben darf, wo ihr der Raum fehlt, oder wo die ſtetige Entwickelung nicht Gehalt genug fände. —

Zu aller Illuſion gehört eine gewiſſe Breite; erſt wenn man ſich in eine Situation hineingelebt, begreift man, wozu ſie führen kann. Alles, was etwas jäh erſcheint, und aus der Illuſion reißen könnte, Alles, was etwas gewagt und fremd, wenn auch nicht unwahrſcheinlich iſt, verlangt Vorbereitung. Wie bereitet Shakespeare ſeine Geiſterſcheinung im Hamlet vor! Womöglich müſſen alle Kräfte des Zuſchauers auf dergleichen vorbereitet ſein. Der Verſtand durch den Cauſalnexus, die Phantaſie durch die Stimmung ꝛc.

Vor Allem nöthig iſt eine, in einfachſter Erzählung ergreifende, einfache Fabel mit großen, einfachen Motiven, die keine zuſammengeſetzten Gerüſte bedürfen und ebenfalls

in einfachſter Erzählung hinreichend und klar erſcheinen. Der Gang gleichmäßig, nur nach dem Ende zu beſchleunigt, immer aber noch einen Grad von plaſtiſcher Ruhe feſthaltend. Die Uebergänge nicht zu jäh. — Je gewaltſamer die Handlung deſto idealer die Sprache, deſto ruhiger der Gang. —

Kaufmann von Venedig.

Bewundernswürdig die Gruppirung der drei Handlungsſtämme im Kaufmann von Venedig. Der Hauptſtamm iſt die Antonio-Baſſanio-Shylockgeſchichte. Die Verbürgung des Freundes für den Freund beim Feinde, mit dem Leben. 2. Die nachher wichtigſte, die Erwerbung der Porzia durch Baſſanio; was von der Baſſanio-Porziageſchichte über den Moment der gelungenen Erwerbung hinausliegt, gehört dienend dem erſten Hauptſtamme, ſowie ihr erſter Beginn die Anleihe in jenem motiviren mußte. 3. Die Lorenzo-Jeſſikageſchichte, die eigentlich nur zur Verſchärfung von Shylock's Bosheit und Gemüthshärte das Motiv geben muß. Wenn man will, iſt noch ein vierter Stamm vorhanden, deſſen Held Lanzelot. Nothwendig iſt er eigentlich nur für den dritten Handlungsſtamm als Liebesbote. —

Ideale Charaktere, Miſchung, Widerſprüche.

Man findet in Shakespeare's Helden die heterogenſten Charakterbeſtandtheile, und in der That beruht darauf zumeiſt ihre Wirkung. Das Anziehendſte im Hamlet iſt ſeiner Stärke und Schwäche Kontraſt. Stärke und Schwäche kann dieſelbe Quelle haben, und muß das unbedingt in der dramatiſchen, überhaupt in der poetiſchen Geſtalt, ſonſt hebt der Widerſpruch die Wahrheit derſelben auf. Die Stärke bezahlt ſich mit Schwäche,

jeder Vorzug mit einem Mangel. Der Menſch kann nicht die verſchiedenen Seiten ſeines Weſens in gleicher Stärke beſitzen, vollkommene Weſen ſchafft die Natur nicht. Concentrirt ſich ſeine Geſammtkraft hauptſächlich nach einer Richtung hin, ſo müſſen die anderen Richtungen weniger ausgebildet erſcheinen, beſonders die jener entgegengeſetzte. In der That finden wir dies an jedem Menſchen, und der ſogenannte Charakter beſteht ja eben im poetiſchen Sinne, in einer gewiſſen Einſeitigkeit Manche Gemüthseigenſchaften fehlen manchen Menſchen faſt ganz, z. B. Muth. Deſto größer wird in der Regel ihre Geſelligkeit ſein. Je weniger ſie ihren eigenen Kräften zutrauen, je mehr werden ſie ſich an fremde anlehnen. In Fällen freilich, wo die Geſelligkeit Muth verlangt, wird der Muthloſe allein gehen, wie der Muthvolle, wenn nicht die Geſellſchaft ihm die Gefahr getheilt zeigt und er ſich lieber mit der Maſſe fortreißen läßt, als daß er ſich auf ſich allein ſtellte. — Der Mann, der zu praktiſchem Thun aufgelegt, wird ſelten eine große Phantaſie haben, der Phantaſiemenſch zu praktiſchem Thun weder Luſt noch Geſchicklichkeit zeigen. Der Grübler wird ſich nicht ſchnell oder gar nicht zum Handeln entſchließen, der Freund ſchnellen Handelns wird nicht immer überlegt handeln. Der Sanfte wird vor gewaltſamer That Scheu tragen. Der Schwache wird ſich ſo lange hudeln laſſen, bis er aus Verzweiflung gewaltſam wird, er kann dadurch zum Verbrecher werden, während feſtes, ruhiges Entgegentreten zur rechten Zeit ihn und ſeinen Feind gerettet hätte. Hier ſcheint auch ein Charakterwiderſpruch zu ſein. Es ſind dies intereſſante pſychologiſche Probleme, die tragiſche Geltung haben.

Idealität, Styl.

Die Doppelfabeln bei Shakespeare wie die Doppelorgane am menschlichen Körper; die Learfabel und die Glosterfabel sind gleichsam die zwei Augen, durch welche die Eine Seele der tragischen Idee uns schmerzbezaubernd, mitleidberauschend, und doch zugleich mit strenger Hoheit ansieht. Wer den menschlichen Bau beschaut, dem wird es klar, daß die Zweiheit der entsprechenden Organe erst recht die Einheit der ihn belebenden Seele in's Licht setzt. Jene beiden Halbfabeln arbeiten einander in die Hände, wie es zwei arbeitend bewegte Hände thun. Da ist kein Griff, den die eine machte ohne den entsprechenden der anderen, keine bewegt sich bloß mechanisch, einem lokalen Reize nachgebend. Was beide bewegt, bewegt sie jederzeit als ein nur Eines, Ein Zweck, die Seele derselben tragischen Idee. — Schiller's Charaktere sind selten ideal, d. h. künstlerisch ideal; sie sollen Ideale vorstellen, d. h. ideale Menschen, Menschen von hoher Vollkommenheit, womöglich Muster nach allen Seiten hin. — Ein dramatischer Charakter muß einen Kern haben, Etwas, was ihn in den verschiedensten Situationen immer als denselben erscheinen läßt; dieser Kern ist die Idee des Charakters. — Bei Shakespeare belebt jederzeit eine Idee die ganze Handlung, eine Idee jeden Charakter; Idee und Erscheinung decken sich vollständig; bei Schiller dagegen sind immer fremdartige Ingredienzen in die Handlung aufgenommen, sowie in die Charaktere. — Handlung und Charaktere kann der Dichter nicht so brauchen, wie sie in der Wirklichkeit erscheinen, von der sie nur Stücke sind, er muß ihnen Totalität geben. Das haben Shakespeare und Göthe gethan. Beide haben

Handlung und Charaktere losgelöst aus dem ganzen Weltzusammenhange, und wiederum ein Ganzes aus ihnen gemacht. Beide sind ideal. Ihre Handlung, ihre Personen haben Einheit und Ganzheit, Schiller's nicht. — Merkwürdig, wie wenig eigentliche Handlung z. B. im Egmont ist, d. h. wie wenig darin geschieht. Alles ist Exposition der Situation und der Charaktere. — Die Exposition machen bei Shakespeare stets untergeordnete Figuren, wenigstens nie die Hauptfigur, um das Pathos des Charakters nicht zu stören. So der Stand des Krieges, sein Beginn im Lear. Lear kümmert sich bloß um sein Pathos. Im Macbeth Rosse, der alte Mann. Und hat eine Hauptfigur dergleichen, so ist es gewiß im Zusammenhange schon bis zum Abstrakten deutlich von solchen Exponenten dem Zuschauer bekannt gemacht, und die Hauptperson kann ganz nach Bedürfniß ihres Charakters und ihrer Leidenschaft damit handthieren. Die Alten reinigen ihre Stücke von dergleichen Bestandtheilen, wenn nicht schon der von anderen Dichtern ihnen vorbereitete Stoff ihnen diese Arbeit ersparte. Shakespeare, der bei seinen reichen bewegten Handlungen und historischen Hintergründen ihrer nicht entbehren kann, scheidet sie doch auch aus dem pathetischen Hauptvorgange und schaltet sie, wo nöthig, in ausdrücklichen Expositionsscenen zwischen Nebenpersonen ein, und zwar mischt er ihnen wenig oder gar kein Pathos bei, damit die Klarheit des Verständnisses nicht darunter leide. —

Agnes Bernauerin von Hebbel.

— Das Stück, welches unter allen Hebbel'schen den schwächsten Eindruck auf mich gemacht hat. Ich glaube

die schlimmste Eigenschaft eines dramatischen Werkes ist, wenn es kalt läßt. Diese besitzt dies Stück in hohem Grade. Hebbel hat zu zeigen alle Mühe aufgewandt, daß sein Ernst das Schreckliche glaubt thun zu müssen, und daß er's ungern thut. Das erste ist ihm doch nicht ganz gelungen; wenn es aber auch ihm gelungen wäre, was wäre ihm nun damit gelungen? Ist es die Aufgabe der Tragödie, unserem Verstande zu erklären, was unserem Verstande wehe thut, was unserer Sinnlichkeit gleichgültig bleibt? Seine Behandlungsart fordert von unseren Kräften nur den Verstand auf. Wir fühlen uns höchstens geneigt, mit seinem Ernst über die Verständigkeit seiner Gründe verständig zu disputiren. Ich denke aber, wir sollten fühlen. Wir sollten mit Personen, für die wir auf's Wärmste uns zu interessiren uns gezwungen fühlen, ihre Leiden leiden, ihre Hoffnungen hoffen, für sie fürchten, und zuletzt, wenn die Furcht sich realisirt hat, mit süßem Schauder die Nothwendigkeit des Vernünftigen verklärend über dem Schmerze der Leichen schweben sehn. Göthe hat Recht, wenn er den Verstand in die Tragödie nur in Nebenpartieen entriren lassen will. Einige finden das Stück wenigstens technisch lobenswerth, als ein effektvolles Theaterstück. Ich nicht. So z. B.: Am Leben des Sohnes Wilhelm hängt die Katastrophe. Wenn wir das früher wüßten! Wir erfahren es nicht eher, als da der Sohn Wilhelm's todt ist. Wir erfahren, daß etwas geschehen ist, das, wenn wir seine Folgen hätten ahnen können, uns tragische Furcht erregen konnte. Warum die Sprache so epigrammatisch? Wir bleiben ohnedem schon zu kalt. Mir wird immer deutlicher, der Epigrammatismus der Sprache

ſcheint ihm das eigentlich Dramatiſche, und ihm zu Liebe behandelt er die Hauptſachen als Nebenſachen. Nicht Stimmung, Situation, Charakter, nicht Leidenſchaft, nicht die Wucht des Thatſächlichen, nicht tragiſches Mitleid und Furcht iſt es, was ihm zuerſt aufgeht, und ihn zum Weiteren reizt, ſondern epigrammatiſche Dialogfragmente. Bei Grabbe war's ein Aehnliches. Der Dialog iſt um nichts dramatiſcher, als in ſeinen früheren Stücken, ſeine Perſonen ſprechen, nur um ihre dialektiſche Kunſt zu zeigen. — Hebbel nennt einmal Leſſing nüchtern; wie ſoll man ihn nennen? Er iſt heiß, wie es Schneewaſſer iſt, von dem die Kinder klagen, es brenne ſie an die Haut. — Bei Shakespeare iſt immer Erregung von Gefühlen die Hauptſache. Naturlaute, gegliederte. Manche Monologe ſind bei ihm nur in Worten auseinandergelegte Schmerz- oder Wuthſeufzer. —

Ariadne von Gruppe.

In Gruppe's Ariadne finde ich mit freudigem Erſtaunen in der Charakteriſirung der Sophokleiſchen Kompoſitionsweiſe bis in die kleinſten Züge hinein das Ideal dramatiſcher Darſtellung, wie ich's mir vorzeichnete und zu realiſiren ſtrebte, ſchon ehe ich etwas von Sophokles geleſen. Sie läßt ſich auf zwei Grundthätigkeiten reduciren, oder Grundgeſetze, davon die eine auf Darſtellung, die andere auf die Ausbringung jedes dargeſtellten Zuges zur höchſten Wirkung geht. Das erſte heiſcht Verwirklichung jedes Momentes der Idee, das andere richtige Berechnung im Arrangement dieſer Verwirklichungsmomente. — Mir iſt dies in der Muſik aus der polyphoniſchen Schreibart aufgegangen. — Sophokles giebt

ſeiner tiefſten Abſicht den Schein vollkommenſter Abſichtsloſigkeit. Darin iſt er Niemand ähnlicher als Shakeſpeare. Beide ſind vollkommene Meiſter im Vorbereiten, und darin liegt das Geheimniß der Nothwendigkeit. — Das Vorbereiten habe ich wiederum aus der Muſik, und zwar beſonders von Beethoven gelernt. Wie bei Shakeſpeare, ſcheint bei ihm die bunteſte Fülle von Modulationen zu herrſchen, was angehende Dichter und Komponiſten leicht irre führt. Tritt man näher hinzu, ſo bewundert man die Einheit, wie vorher die Mannigfaltigkeit, die Nothwendigkeit, wie vorher die Kühnheit der Willkür. Lange vor dem wirklichen Eintritte der Modulation in die Tonart der Dominante oder in die verwandte Durtonart, zeigt der Komponiſt dieſe ſchon. Er ſtrebt ihr zu, die noch herrſchende Tonart zieht ihn immer wieder zurück, jenes Streben wird immer dringender, der Widerſtand immer ſchwächer. Wir haben ſchon das vollſtändige Gefühl der neuen Tonart, während wir noch in der Gewalt der vorigen zu ſein ſcheinen. Dennoch überraſcht uns das wirkliche Faktum des Ueberganges. Durch das vorhergegangene Zögern erſcheint uns die nun doch unvermeidliche That als eine freie, kühne; wie die offene Erklärung eines Schrittes, der eigentlich ſchon gethan iſt. — Sophokles' und Shakespeare's Figuren haben eine Zuverſicht auf ſich, eine Selbſtändigkeit, die ſie zu objektiven Weſen zu machen ſcheint. Sie zwingen uns mit, an ſie zu glauben. Eine abſolute Verkehrtheit kann nie dieſen Schein geben. Sie müſſen in dem, was ſie meinen und glauben, ſich ſelber recht zu haben ſcheinen. Dadurch erſcheinen ſie auch uns als ſelbſtändig und in ſich gegründet. Sophokles hat ſeine Fi-

guren dieſes ihr Recht ſo ſtark und überzeugt ausſprechen laſſen, daß diejenigen Beurtheiler, die Gedanken ſuchen in einem objektiven Gedichte, und nicht concrete Anſchauungen, Geſtalten, — dieſes Recht für den Zweck der Geſtalten hielten, zu deren ſelbſtändigem Abheben vom Grunde des Ganzen es doch nur das Mittel war. Für die Geſtalten der tragiſchen Kämpfer hatten ſie keinen Sinn. Ihnen ſchien nun die Hauptſache der Kampf dieſer wirklichen oder vermeintlichen Berechtigungen der Perſonen, nicht der Kampf der Perſonen ſelbſt, in denen ſie vielmehr die an ſich gleichgültigen Träger von jenen ſahen. Sei es, daß ihr Gefühlsvermögen durch das Ueberwiegen der Reflexionsrichtung abgeſpannt oder nur verdunkelt war; ſie fühlten das Schickſal der Perſonen nicht, was doch eigentlich der Zweck des Dichters war. Statt die Perſonen anzuſchauen, und mit und für ſie zu fühlen, ſtatt mit Phantaſie und Gefühlsvermögen das Gedicht aufzufaſſen, vernichteten ſie dieſes als Gedicht, und machten, was dazu ſich hergab, jene einzelnen Berechtigungen zum Stoffe für die Thätigkeit ihres Verſtandes. Wenn ſie nun über das Drama philoſophirten, machten ſie den umgekehrten Weg des Künſtlers. Und das hätte ſein mögen, wenn ſie nur nicht abſichtlich und unbewußt dadurch die Künſtlertalente auf denſelben umgekehrten Weg ſich nachgezogen hätten. Dadurch aber entſtand das wunderliche Zwitterding von Philoſophie und Poeſie, das uns jetzt von ſo vielen Seiten, namentlich von den Künſtlern dieſer Richtung, als die einzige zeitgemäße und darum berechtigte Poeſie vorgehalten wird. — Mein dramatiſches Streben war im Anfange: Erweckung möglichſt vieler und ſtarker Gefühle, die in

Eine Hauptſtimmung fortgeleitet, mälig zu einem gewaltigſten, überwältigenden anwachſen ſollten. Alſo ein reicher, in ſeinen Einzelheiten ergreifender Stoff, deſſen Idee und Inhalt in allen ſeinen Momenten dargeſtellt, wobei dieſe Momente ſo geordnet, daß jedes an die Stelle kam, wo es an ſich und für's Ganze am fruchtbarſten ſtand. In dieſer Anordnung aber nun wiederum die tiefe Abſicht und künſtliche Berechnung noch künſtlicher verſteckt hinter dem Scheine zufälliger Wirklichkeit. Deßgleichen die poetiſchen Intentionen nicht abſtrakt in den Worten der Perſonen ausgeſprochen, ſondern in ihrem Thun und Verhalten dargeſtellt; beſonders aber die Phraſe und alles Hohle in Geſtalten, wie in Handlung und Worten vermieden. Dieß Alles faßt ſich zuſammen in dem Begriffe: Tiefſte Abſicht und ſcheinbar vollſtändige Abſichtsloſigkeit. Ferner das Wirken durch ſcheinbare Widerſprüche in Charakter und Handlung, und dies beſonders da, wo ich etwas Verſtecktes ſtark herausheben wollte. Aber die Kritik nahm den Widerſpruch als eine Nachläſſigkeit und als ein wirkliches Sichwiderſprechen des Autors und ſuchte nicht weiter; während ich durch den Schein des Widerſpruches den Hörer oder Leſer ſpornen wollte, ihn zu löſen zu ſuchen und dabei meine Intentionen zu finden. Charakteriſtik, wiederum möglichſt hinter ſcheinbare Abſichtsloſigkeit verſteckt. Während die Hebbel'ſchen Figuren ſich was auf ihre Eigenthümlichkeit wiſſen und damit erzählend dickthun, kennen meine ſich ſelber nicht, und ſchildern ſich ohne, ja wider ihren Willen. Und ſtets mehr handelnd als erzählend. So (in den Makkabäern) die Art der Schadenfreude, mit der Judah den Eleazar gehen und die Anderen in Hinſicht

auf den Anſpruch der Familie auf das Hohenprieſterthum gewähren läßt in der Vorfreude, daß, was ihnen ſo glänzt, hinter Dem, was er thun wird, als kleinlich, eitel, verſchwinden wird, und er die vorübergehende Verdunkelung wählt, um dann um ſo heller vor ſich ſelbſt zu ſtrahlen. Er ſteht Eleazar gegenüber wie Stolz dem Ehrgeize. Dieſer Stolz ſteigert ſich in ihm bis zu dem: wenn ich es laſſe (Israel), dann iſt's verloren. Er verachtet in ſeinem Stärkeſtolze die Schwächen ſeines Volkes den Fanatikern gegenüber, und muß zuletzt ſeh'n, daß eben dieſe Schwächen geſiegt, und nicht ſeine Stärke. Dies eben iſt ſein Leiden. Im Erbförſter, meint Jul. Schmidt, daß ich mich in der Ehe des Förſters getäuſcht, und ſie für ſittlich halte, während ich ja eben die Folge ſchilderte, die des Förſters Verbergen ſeiner Liebe und Achtung auf den oberflächlichen, dem Aeußerlichen zugewandten Charakter der Förſterin geübt. Die Vertrauensloſigkeit dieſer Ehe geht ja eben auch aus der Iſolirung des Förſters von dem Gewöhnlichen hervor. Es iſt das ein Theil ſeiner tragiſchen Schuld, und meiner Intention. — Der Menſch als Charakter wirkt nicht allein in einer einzigen, beſtimmten That auf ſeine Umgebung, er wirkt, ohne es zu wiſſen und zu wollen, in jeder ſeiner Aeußerungen. Er iſt nicht bloß einmal, in einer Stunde, der Schmied ſeines Schickſals, er hämmert in jedem Momente daran, bis die Kataſtrophe den Hammer ihm aus der Hand nimmt. Sein Schickſal iſt die Totalſumme aller Wirkungen ſeiner Eigenthümlichkeit. — Ich glaube, ich habe mich von der philoſophiſchen und der rein verſtändigen Kritik zu ſehr irre machen laſſen. — Sophokles bedarf bei ſeiner darſtellenden Poeſie re-

tardirender Momente, um plastisch und poetisch zu bleiben; die in's Rollen gebrachte Handlung wird durch den Chor immer wieder fixirt. Bei Shakespeare thun diesen Dienst die eingeschalteten komischen Partieen, die Verwandlungen, und das Ueberspringen auf einen der anderen Handlungsstämme. Dadurch wird das der Poesie gefährliche Zustarkwerden der Neugier gezügelt, und immer soviel Ruhe im Zuschauer reservirt, als zum Genusse der Poesie nothwendig ist. Doch ist dies wohl auch durch charakteristischen und poetischen Gedankengehalt zu erreichen. — Dieselben Kunstgriffe kehren übrigens so oft bei Sophokles wieder, daß die Naivetät des Aeschylos, die gar nicht sucht, was in dem engen Umfange doch ängsten muß, diesem geeigneter erscheint. Eigen ist's, daß Gruppe einige wenige Kunstgriffe, die er in dem belobten Stücke, immer dieselben, angewendet findet, als das Gepräge eines größten Dichters auspreist, da man eher glauben sollte, er wolle damit das an seinem Lieblinge immer klebend beweisen, was man Manier nennt. Shakespeare ist ihm regellos; wahrscheinlich, weil er nicht auf jeder Seite bei ihm die nämlichen, immer wiederkehrenden Leisten findet, weil er sich bei Shakespeare vergeblich nach Schablonen umsieht, die für alle Stoffe passen, oder vielmehr, für die jeder Stoff passen soll, er mag wollen oder nicht. Wer einen großen Begriff von Shakespeare erhalten will, der lese nur Gruppe's Ariadne. Dann wird er erst gewahr werden im Kontraste mit den wenigen, kleinen, immerwiederkehrenden Tänzerpas, wie reich, groß Shakespeare ist, und wie ewig neu. —

Richard III.

— Die Einheit liegt gewöhnlich bei Shakespeare in der Idee des Hauptcharakters, ſo z. B. im Richard III. — Ich glaube: für die hiſtoriſche Tragödie im großen Style, wie Leſſing ſich ausdrückt, iſt Richard II. das Hauptmuſter, nach ihm Richard III. Wie ſeine Novellenſtücke Typen des Privatweltlebens im Einzelnen und Ganzen, ſo ſind auch die hiſtoriſchen Typen des hiſtoriſchen Weltlaufes, ein Spiegel, ein Lehrbuch. — Das Stück iſt durchaus Geſchichte, und von einer Idealität, daß keines der Schiller'ſchen nur von Weitem damit verglichen werden dürfte. Es iſt der Körper des Geiſtes der Geſchichte ſelber, nicht die Idealiſirung irgend eines beſonderen Stückes Geſchichte. Alles iſt typiſch und allgemein, ſo charakteriſtiſch es iſt. Es ſind weder novelliſtiſche Elemente darin, noch irgend ein hiſtoriſches Element novelliſtiſch aufgefaßt und gewendet. — Die Einheit des Stückes liegt in der Einheit des Charakters, oder, wenn man will, der Rolle des Richard, in der erſchöpfenden Darſtellung einer ſolchen Natur. Freilich iſt dieſe Natur dadurch außerordentlich geſchickt, dem Stücke ſolche Einheit zu geben, da ſie nur eine einzige Intention hat oder iſt. Shakespeare's dramatiſche Kunſt iſt auf die Schauſpielkunſt baſirt, und dieſe betrachtet er als Menſchendarſtellungskunſt, d. h. nicht als Kunſt der Darſtellung eines einzelnen, zufälligen, ſondern eines Typus, eines realiſtiſchen Ideals, eines Gattungscharakters. Die einzelne, zufällige Exiſtenz, das Individuum im engſten Sinne hat keinen Maaßſtab, es iſt keinem anderen ähnlich, ſich ſelber nicht und giebt da-

her weder dem Gemüthe noch dem Verſtande ein Intereſſe. Der Verſtand erfreut ſich an der Konſequenz, an dem Geſetzmäßigen. Alles dramatiſche Intereſſe beruht auf Erwartung. Man ſieht vorher, wie ſolch ein Charakter in ſolchem Falle ſich benehmen, wie er handeln wird, das beſchäftigt, es iſt keine leere Spannung; und kommt der Fall, und die Vorherſehung bewährt ſich, ſo fühlt ſich unſer Verſtand geſchmeichelt und befriedigt, und wir haben das Gefühl der Nothwendigkeit des Vorfalles. —

Timon von Athen.

— Hier iſt die Betrachtung die Hauptſache. Die Fabel iſt ungemein einfach und giebt nur die Gelegenheit, Betrachtung über den Undank und ſeine Gewöhnlichkeit daran anzuknüpfen. Das Ganze typiſch. Ein „ſo geht es, wenn Einer ſo iſt". So ſchmeichelt alle Welt dem gutmüthigen Verſchwender; ſo laſſen ihn dann die Schmeichler, wenn er nichts mehr zu geben hat, ſo kommen ſie wieder, wenn er von Neuem ſeine Wirthſchaft anfängt. So glaubt der Thor an die Wahrheit ihrer Verſicherungen. Mit ſolcher Zuverſicht geht er ſie an, um ſeine Gutmüthigkeit wett zu machen. Mit ſolchen und ſolchen Ausflüchten verſagen ſie's ihm dann. So ſchlägt dann ſein Uebervertrauen, ſeine thörichte Liebe in Menſchenhaß um. So denkt er, wenn er vom Hauſe und Hofe in's Elend geht. Mit dem Anfange des vierten Aktes, wo Timon dies thut, nimmt das Typiſche im engeren Sinne ſein Ende. Daß Timon Gold findet, bringt ein neues Motiv hinein. Bis dahin war es treue Schilderung des allgemeinen Weltlaufes; nun wird das

Stück individueller. Bis hierher heißt es: Das ist die Geschichte aller gutmüthigen Verschwender; nun kommt die Fortsetzung eines dieser Verschwender, der, bis zum Menschenhaß gediehen, plötzlich wieder reich wurde. — Es fragt sich, ob es ein Stück geben kann, das bis zum Ende typisch wäre? — Shakespeare's Poesie ist die Poesie des Weltlaufes. Sein Drama hat in dieser Hinsicht viel Aehnlichkeit mit der Aesopischen Fabel. Sein Zweck scheint wenigstens derselbe zu sein, die Tendenz Lebensweisheit zu lehren. — Er stellt Gesetze des Weltlaufes dar, und überläßt der Wahrheit und Innigkeit seiner Ausführung den Effekt. — Bei der Tragödie muß Alles vom Anfang bis zu Ende auf Erweckung Eines und desselben Gefühles, das sich nur immer mehr steigern muß, angelegt sein. —

Heinrich VI. 1. Theil.

— Mir wird immer deutlicher, daß daß Muster Schiller's für seine späteren Stücke hier zu suchen ist. Hier ist die Würde, der Pomp der Repräsentation, die Geistesgegenwart, Schärfe und redneriſche Kunst in den witzigen Repliken, die innere Gluth der politischen Leidenschaften, die gewandte Rhetorik der Intrigue unter der Gemessenheit höfischen Anstandes, und des stolzen Bewußtseins des kriegerischen hohen Adels, abwechselnd mit dem vom Gefühle der äußeren Würde zurückgehaltenen, oder diesen Damm durchbrechenden Affekte. Der breite Pinsel, der gemessene Gang. Im Wallenstein verräth selbst die epische Ausbreitung des Stückes dies Muster. Erst in der Maria Stuart gewann er eine beschränktere, geschlossnere Form dazu. Nur mischte Schiller

ſentimentale Elemente ein, die oft mit dem Uebrigen in Widerſpruch ſtehen, er ließ die Situation überwiegen, und die Charakteriſtik zurücktreten. Und dies geſchah mit jedem Stücke bis zur Braut mehr. Das Allgemeine, dem griechiſchen Chor Entſprechende, das ſchon in dieſem Heinrich liegt, wie das Lyriſche im Gefühlsausdrucke gewann es bei Schiller über das darſtellende Element, das im Heinrich überwiegt, wenigſtens jenem gleich ſteht. Dann fing er an, die Schuld der Perſonen immer mehr zu bemänteln, markirte die Abgänge und Aktſchlüſſe ſtärker. Er gab die würdevolle Repräſentation auch den Perſonen der niederſten Stände, hob die Wahrheit derſelben dadurch auf. — Sie wurde ein Bretterdecorum. Die, welche Schäfer repräſentirten und Engländer und Deutſche der neueren Zeit, hatten nun altgriechiſches Schickſal. — Ich glaube, wer die wahre hiſtoriſche Tragödie kultiviren will, muß von Schiller wieder zu Shakeſpeare zurückkehren, wenn auch nicht zu Heinrich VI., doch zu Richard II.

Lyriſches und Rhetoriſches im Drama.

— Zu vermeidende Klippen ſind: das abſtrakt Lyriſche und Rhetoriſche; es müßte immer charakteriſtiſch, alſo darſtellend ſein. — Eine eben ſo nothwendige Kunſt iſt die, das an ſich Gleichgültige, Das, was weder Affekt noch Verſtandesbeſchäftigung erweckt, poetiſch zu beleben. Weil ich mir dieſe Kunſt nicht zutraute, habe ich in meinen Kompoſitionen dergleichen Scenen gänzlich vermieden. Aber ſie müſſen ſein als Ausgangs-, Durchgangs- und Ruhepunkte. Ein Bild muß Mitteltinten haben, nicht bloß Lichter und Schatten; ſie ſind unum-

gänglich nothwendig zur Haltung, zum Abheben. Sie sind die Basis der Effekte, und der Maaßstab für diese. — Noch Eins. Die Größe der tragischen Gestalten ist in der Ausführung nur dadurch möglich, daß sie immer mit ihrem Pathos zu thun haben. Alle Enumerationen und Verstandesdetail machen sie sinken. — Shakespeare hat deßhalb in seinen Nicht-Historien das Pathos, die eigentlich tragische Handlung, völlig von dem Begebenheitlichen, die Poesie von der Prosa geschieden. Jenes giebt die eigentlichen Spielscenen und ist Sache der Hauptpersonen, dies ist in ausdrückliche Expositionsscenen verwiesen, wo es mit abstrakter Deutlichkeit eingeschärft wird. So leidet weder die Klarheit über den Zusammenhang des Begebnisses, noch die Einheit der Leidenschaft und der Stimmung darunter. Eine solche Spielscene beginnt, spinnt sich fort und hallt aus, ohne von prosaischen Momenten gekreuzt zu werden. — Nothwendigst: die Auseinanderhaltung des historischen, Novellen- und Sagen-Dramas. —

— Shakespeare motivirt die Möglichkeit der Schuld, die eine That ist, durch den Charakter, aber nicht durch eine individuelle Besonderheit desselben, sondern durch eine Leidenschaft, die Jeder kennt, und deren Gewalt er mehr oder weniger fühlt; er läßt sich von der Phantasie des Zuschauers einige Points vorgeben. Eher läßt er die Helden durch andere Personen und eignes Gewissen von der That abzulassen mahnen, als daß er sie durch Nebenumstände zu derselben drängen lassen sollte. Seine Helden sind immer zurechnungsfähig im Begehen der erregenden Schuld, dadurch erscheint Schuld und Strafe im vernünftigen, gerechten Zusammenhange. — Ohne

ſeine Form iſt Shakespeare nicht mehr Shakespeare. Die große Anzahl von Scenen macht es ihm möglich, eine Situation länger zu fixiren, die Perſonen uns dadurch immer vertrauter zu machen. — Die Ausmalung des Seelenzuſtandes mit großer Wahrheit und Belebung durch Aktion iſt ſeine Hauptabſicht, alſo wirklich Menſchendarſtellung; die äußere Handlung wird kürzer, abſtrakter, energiſch abgemacht. Die Handlung ſind Knochen und Gelenke, das Leiden, der Seelenzuſtand, das Fleiſch. Sein Zweck iſt, eine reiche Folge von ergreifenden Zuſtänden, Gefühlsausbrüchen, von Zügen einer gewiſſen Charakterart, kurz einen ganzen, intereſſanten Menſchen ſich vor uns ausleben und uns ihn mit durchleben zu laſſen, eine ganze Exiſtenz darzuſtellen. Die Fabel iſt ihm bloß ein Mittel dazu, und ſo behandelt er ſie auch. Ein Beweis für dieſe Aeußerung, daß es uns nicht einfällt, über die Anekdote mit ihm zu rechten, daß wir ſelbſt alſo durch ſeine Behandlungsart gezwungen ſind, nicht mehr Gewicht auf ſeine Geſchichten an ſich zu legen, als er ſelbſt darauf legt. Er will uns ein ganzes Leben, aber ein erhöhtes, ein potenzirtes durchleben laſſen in Einem Abende. — Er zeigt in jeder Tragödie, wie ſich ein Menſch ein Leiden zuzieht, das er vermeiden konnte, und mit dieſem Leiden nun kämpft bis zu ſeinem Untergange. —

Lear.

— Ungeheuer gedrängt wegen Reichthum des Stoffes. — Außerordentliche Kunſt, dieſe Maſſen ſo zu entwickeln, daß Alles klar iſt, der ganze Zuſammenhang, und doch auch das Gefühl und die pſychologiſche Aus-

malung überall an ihre Stelle und zu ihrem Rechte kommt. Wunderbare Perſpektive, in die alle Figuren in Gruppen geſammelt, von denen keine die andere verdeckt, und in der jedes Einzelne ſo hervor- oder zurücktritt, wie ſeine Wichtigkeit es erheiſcht. Ich kann mir keine vollkommnere Kunſt denken. Und wie zeichnet ſich im engen Raume bei dem Reichthume von Geſtalten jede ſo beſtimmt von der anderen ab, und wie tragen alle doch den Stempel derſelben wilden Größe einer titaniſchen Zeit. Wie ſo gar nichts Kleines, Schwaches an all' dieſen Menſchen. Welche Uebereinſtimmung aller Figuren mit einer Zeit, die ſolche Thaten hervorbringt. Welche Harmonie bei der ungeheuerſten Mannigfaltigkeit. Der große Reichthum der Shakespeare'ſchen Stücke, der ſie bei noch ſo vielmaligem Leſen neu erhält, iſt's doch hauptſächlich, warum man ein Shakespeare'ſches Stück ſo oft wie eine Oper ſehen kann. Ein ſolches Stück, ſo aufgeführt, wie es verlangt, müßte denn wirklich der höchſte, nicht allein theatraliſche, ſondern überhaupt der höchſte Kunſtgenuß ſein, den die Welt hat. — Die doppelte Zeitrechnung im Lear. Die Illuſion durch ſcheinbare Stetigkeit der Handlung für die Phantaſie und das Gemüth, die wahre Zeitrechnung dem Verſtande durch Verdunkelung durch den Affekt, durch den Reichthum und raſchen Fortſchritt für den Moment der Darſtellung entzogen. — Das Ganze reißt uns hin; nachher fällt uns ein: kann ſich denn aber in ſo kurzer Zeit ſo viel Großes natürlich entwickeln? Nun werden wir gewahr, daß es uns nur ſchien, als habe ſich ſoviel in ſo kurzer Zeit entwickelt. Wie uns in der Erinnerung ja auch eine ganze Zeit bloß auf ihre Hauptmomente ſich

reduzirt. — Keine der beiden Gruppen ist an sich an Handlung reich, aber die Situationen und Charaktere sind von großer Gewalt. — Es sind drei Geschichten, der Held der ersten Lear, der der zweiten Gloster und Edgar, der der dritten Edmund. Alle drei sind Nemesisgeschichten, die ersten beiden sich sehr ähnlich. Wunderbar, daß je mehr gegen das Ende, desto mehr Lear an Allem schuld zu sein scheint, und das befestigt ihn erst recht in seiner Bedeutung als Hauptheld des Ganzen. — Nur in den alten Volksbüchern findet man solche drastische Situationen noch, aber zum Theil sind sie nicht mehr zu brauchen, da sie etwas Beleidigendes haben durch Konventionen ihrer Zeit, oder durch eingemischtes Wunderbares; zum Theil liegen sie zu weit auseinander, sind zu episch, wie Genoveva, Robert der Teufel ꝛc. Aber sie haben doch den Vortheil der Rundheit und Beschlossenheit, die, wie der lange von den Wellen gerollte Kiesel gerundet, wie das durch viele Steinschichten gedrungene Wasser, gereinigt ist für den poetischen Gebrauch. Das Volk hat den Stoff schon ganz für seine Anforderungen zubereitet dem Dichter übergeben. Der Dramatiker hat bei selbsterfundenem Stoffe nicht die Zeit, und kann ihm nicht leicht die Objektivität geben, die der durch fremde Hände gegangene Volksstoff schon mitbringt. —

Verbindung des Komischen und Tragischen.

Wenn man wissen will, wie es kommt, daß die Einmischung des Komischen in's Tragische bei Shakespeare dem letzteren keinen Eintrag thut, so muß man den Plan seiner betreffenden Tragödien analysiren, dann wird man

ſchon ſehen, daß das Komiſche durchaus nicht in die Situationen, ſondern nur in einzelne Charaktere gelegt iſt. Und zwar ſind mit Ausnahme der Amme und Peters in Romeo dieſe Charaktere nicht eigentlich komiſche; nicht ihr Antheil an der Handlung iſt ein komiſcher. Der Narr im Lear wirft komiſche Streiflichter auf die Situation, aber er und ſeine Empfindungen ſind ſo ernſter und ſchmerzlicher Natur, als die irgend einer der anderen Perſonen in dem Stücke. Es iſt Tragik in komiſcher Ausdrucksweiſe. Ihm iſt's mit ſeinen Späßen nicht Ernſt. Theils will er den alten Herrn aufheitern, wozu er ja angeſtellt iſt, theils kommt ihm ſein Handwerk mechaniſch an. Es ſind durchaus nicht komiſche Scenen, in denen er auftritt. So iſt's mit Hamlet, wenn er ſpaßt, und überall, wo Shakespeare's tragiſche Helden komiſche Stellen haben. Der Witz der Verzweiflung, der Ermüdung, des Aergers, des Wahnſinns, der Witz, der Anderen den Schmerz verſtecken ſoll, der Humor, in dem man ſich ſelbſt objektivirt, und mit wehmüthig-mitleidigem Lächeln ſich zum Beſten hat; der Witz des Selbſtſohnes, womit eine Leidenſchaft die andere gegen den Verſtand zu Hilfe ruft, mit dem ſich der Menſch aufſtacheln will zu etwas, wovon Temperament oder Ueberlegung ihn abhält. Das Alles iſt eigentlich nicht komiſch. — Möller, Frei und Weiler ſind ſolche Figuren. —

Hamlet.

Auch im Hamlet iſt der Hauptſchauplatz in der Seele des Helden. Daher die dramatiſchen Monologe. In den Helden iſt eigentlich der dramatiſche Kampf. So ſind

ſie Mittelpunkte der Stücke. — Alle Fineſſe der pſychologiſchen Ausmalung blos im Helden, die übrigen Figuren dagegen alle mehr nur wie ſkizzirt. Alle anderen Geſtalten haben nur den Helden zum Gegenſtand ihres Handelns und Sprechens. Othello ſpricht nur mit ſeiner Leidenſchaft, Jago iſt blos ein Erreger und Helfer derſelben. — Das in ſich ſelbſt Hineinſchauen, das mit ſich ſelbſt Sprechen, dies in ſich als in die Hauptſache Gewandte giebt den Perſonen das Nachdrückliche, Impoſante, das der Stolz, dieſer ſtete Sichſelbſtanſchauer hat, das macht ſie zu ſo großen Geſtalten. — Die Shakeſpeare'ſchen Helden haben alle ſolchergeſtalt etwas Iſolirtes, wodurch ſie ſich wie ſtolz und vornehm von den anderen Figuren abſondern. — Ihre Selbſtgeſpräche ſind weit mannigfaltiger, lebendiger und dramatiſcher, als ihr Geſpräch mit Anderen, das ſie dann, wenn ſie allein, erſt verarbeiten. — So wie ſie allein ſind, bricht es los, was man in den Geſprächen mit den Anderen nicht ſo deutlich ſieht. — Alle große Leidenſchaft iſolirt. Sie verbirgt ſich der Umgebung und ſucht die Einſamkeit, mit ſich ſelbſt zu ſtreiten, ſich zu bedauern, ſich anzufeuern, mit ſich zu berathen, ſich ſchlecht zu machen, ſich zu tröſten, ſich auszutoben. — Man erinnert ſich dabei der Shakespeare'ſchen Beobachtung: „Vor dem Vollbringen einer ſchweren That ſind der Genius und die ſterblichen Organe im Rathe verſammelt, und der ganze Menſch erleidet wie ein kleines Königreich den Zuſtand der Empörung.“ Dies iſt zugleich eine Darſtellung ſeiner künſtleriſchen Methode. — Die Entwickelung eines intereſſanten Charakters iſt nur in Monologen möglich. Darum thut man wohl, nur Eine Geſtalt, den Helden zum

Träger einer größeren Entwickelungsreihe oder eines pſychologiſchen Prozeſſes zu machen, namentlich nicht zwei Entwickelungsreihen unmittelbar neben einander abzuſpinnen oder gar noch mehr. — Im Othello liegt Alles auf der Entwickelung und dem Wachsthum der Leidenſchaft, man weiß oder ſchließt wenigſtens, daß der tödtende Strahl zuletzt aus dieſer Wolke kommen muß. — Einheit der Spannung, der Erwartung. — Leſſing hat die Monologe ebenſo angewandt, wie Shakespeare. In der Emilia ſind unter zweiundvierzig Scenen acht Monologe. — Die Nebenperſonen bringen die Anläſſe, die ſteigernden Motive, die die Hauptperſon jederzeit nach ihrem Abgange verarbeitet. — —

Spielſcene.

In jeder eigentlichen Spielſcene einer Perſon müſſen die Anderen mehr bloßes Accompagnement ſein, das einzige Mittel, ſie wenigſtens ſcheinbar ſelbſtändig zu erhalten, iſt die charakteriſtiſche Ausdrucksweiſe. Was ſie ſagen, iſt dann nicht die Hauptſache, ſondern wie ſie's ſagen, da ſie ja eigentlich nur Figuranten ſind. Shakeſpeare hat gewöhnlich ſolche Scenen, wo eine Rolle konzertirt und die anderen begleiten. — Nichts vermeidet er ſo angelegentlich als Verwirrung. Hat er einmal eine eigentlich ſymphoniſtiſche Scene — gewöhnlich hat er konzertirende — ſo iſt ſie keine eigentliche Handlungsſcene, die nichts will, als den bereits gemachten Eindruck vertiefen, ſo die Scenen im Sturm — im Lear — die Klage- und Fluch-Scenen der Frauen im Richard. — Immer beachtet er dabei die Regeln der maleriſchen Kompoſition: die Figuren müſſen alle möglichſt frei ſtehen,

nicht eine die andere verdecken, dabei doch die Perſpektive gehörig berückſichtigt, daß das weniger Wichtige ſich nicht vordränge, und die Beleuchtung voll auf der Hauptfigur, die die Spitze der Pyramide iſt. — Alle Arten von Spannung, die ſich an eine Zeitbeſtimmung knüpft, vermeidet er, erſtlich weil die Handlung einen Beiſchmack von Aeußerlichkeit und Zufälligkeit erhält, zweitens weil ſie proſaiſche Erwähnungen veranlaſſen, einen Theil der Handlung herausſchneiden und den Rhythmus des Ganzen krankhaft und auf Koſten des künſtleriſchen Eindrucks verhaſtigen. Der Fall wird zu individuell durch ſeine Bindung an gewiſſe Stunden. Wo ihn ſein Stoff dazu zwang, in Romeo und Julia, hat er ganz ruhig vorgetragen, wie lange der Schlaftrunk ungefähr wirkt, aber ſonſt ſich gar keine Mühe gegeben, ja es vermieden, den Gedanken im Zuſchauer anzuregen: Nun muß ſie noch fünf Minuten todt ſcheinen, wenn Romeo nur nicht vor Ablauf derſelben erſcheint! wenn ſie doch erwachte ꝛc.! Das wäre eine Verlockung für unſere Fabrikarbeiter geweſen. Sie hätten erſt die Zeit auf die Minute hinauf beſtimmt, wenn Julia erwachen wird; hätten ſie ſchon ſagen laſſen: wenn ich nur erwache, wenn er kommt! Dann hätte man bei Paris Auftreten eine Uhr ſchlagen hören, und Paris ſagen laſſen: So und ſo viel Uhr! Und dergleichen mehr. Hätte Shakespeare ſo etwas thun mögen — wenn er ſolche außerpoeſieliche Wirkung nicht überall verſchmähte, — ſo wäre zugleich das Zufällige unerträglich hervorgetreten, der Eindruck wäre peinlich geweſen, und die Sache ſelbſt albern erſchienen. Alle materielle Spannungserregung iſt ihm fremd. —

Entwickelung der Fabel.

Shakespeare entwirft die Fabel in wenigen großen Zügen, die, causal mit einander verknüpft, feststehen. Dann theilt er die Fabel solchergestalt in Scenen, daß die Motive vollständig klar, der äußere Vorgang vollständig anschaulich sich darin darstellen können. Die Spannung liegt im Ganzen, das die Idee verkörpert. Er sucht nicht spezielle Spannungen, und spezielle Interessen hineinzulegen neben jener großen Spannung, und alles Interesse strahlt von dem Ganzen aus, beides liegt im einfachsten Plane. Eine Hauptsituation, Ein Motiv, Ein Ziel Eines Hauptcharakters, also Eine Richtung desselben. — Er erfindet seine Pläne als Stücke nothwendiger Geschichte, als den Normalverlauf einer Leidenschaft. Diese faßt er, als in der Natur seines Haupthelden vorbestimmt, und erfindet die Situation, wie sie dient, an ihr ungezwungen jene Natur zu entwickeln. Die Schuld liegt schon als Keim in der Natur des Helden, das Schicksal ebenso in der Schuld. Die Spannung liegt einfach darin, daß wir im Keime den Baum schon sehen, der daraus erwachsen wird, daß wir mit der Angst des Mitleides die Maschine aufhalten möchten, deren Thätigkeitsziel das Verderben ist; wenn wir nicht wüßten, das wäre vergeblich, und wir müßten uns in die Nothwendigkeit ergeben. Das Beugen vor der Nothwendigkeit, die uns weh thut, die wir aber für vernünftig halten müssen, macht die tragische Stimmung zu einer im reinsten Sinne religiösen. — Wir möchten den Helden warnen, der sich selbst verdirbt, und wissen doch, was er begonnen, muß mit seinem Verderben enden.

Affektvolles Mitleid, und doch immer die klare Einsicht, er ist selber Schuld, Niemand anders, er selbst hat sich die Schlinge gelegt, daraus entsteht die echt tragische Stimmung. Am vollkommensten ist sie im Macbeth, wo im Schicksal sich nur ein nothwendiger Naturprozeß vollzieht. Wer einmal im Blute watet, kann nicht zurück. Die Reaktionen, an denen er scheitert, die inneren wie die äußeren, sind nothwendig. — Im Macbeth ist ein Normalkrankheitsverlauf. Das Ganze spielt im Macbeth selbst, der Held ist das Stück. Denn alle Handlung im Stücke geht von ihm aus. Er ganz allein schmiedet sein Schicksal fertig. —

Idealität von Zeit und Ort.

Weil Shakespeare die Zeit nicht individualisirt, so tritt sie als bloße Stetigkeit auf. Wir sehen abstrakt blos eine Folge von Vorgängen. Wie viel Zeit dazwischen, wie viel Zeit sie selbst zu ihrem Werden brauchen, ist uns ganz gleichgültig, weil er keinen Werth darauf legt, weil nichts für die Geschichte selbst, die er darstellt, darauf ankommt. Und wo etwas darauf ankommt, da spricht er es zwar aus, aber ganz beiläufig. Dem Gemüthe und der Phantasie ist die Handlung eine ununterbrochene. — Aehnlich ist es mit dem Orte. Es ist auf individuelle Zeit und individuellen Ort nichts in der Hauptkomposition gebaut. Romeo, wenn die Capulets ihn im Garten unter Juliens Fenstern fänden! Dann am Morgen nach der Brautnacht, wo ihm das Bleiben bis zum Tage Gefahr bringen kann, ja muß; wie wenig ist darauf Werth gelegt. Im Rhythmus der Reden keine Spur von ängstlicher Hast. Ja, wie er fort ist, spricht

Julia nicht einmal ihre Angſt aus, er könne geſehen und gefangen werden. Wie ſehr läßt er überhaupt Nebendinge fallen, wie weiß er das Einzelne zurückzuhalten, daß es das Ganze nicht überſchreit! — Wie leicht er es mit der Zeit nimmt, ſieht man auch daraus, daß er zuweilen während einer Scene viel mehr geſchehen läßt, als möglich iſt. So im Cäſar, wo Brutus, den man eben noch reden hörte, vor dem von Antonius aufgewiegelten Volke geflohen ſein ſoll, wo Antonius eben erſt die Aufwiegelung vor unſeren Augen zu Stande gebracht hat. — Seine Behandlung der Zeit iſt eine ganz ideale. Er ſorgt für ſtete Folge, ohne zu haſten und ohne zu ſehr zu retardiren. Bei ihm iſt das Zünglein an der Wage, mit der er Situation, Charakter und Motive wägt, die Poeſie. Er geht deßhalb aller materiellen Spannung, die an Aeußerlichkeiten, an individuelle Zeit und Ort ſich knüpft, grundſatzweiſe aus dem Wege. — Seine Tragödie beſteht eigentlich nur aus Schuld und Buße, oder aus That und Leiden, während die äußerliche, die franzöſiſch-klaſſiſche, ihre Tragödie eigentlich dazwiſchen liegen hat, wenn ſie ja eine Schuld annimmt.

Charaktere bei Shakespeare und Schiller.

Vernunftideal giebt es nur eins; realiſtiſche Ideale ſind unzählige möglich. Schiller hat ſeinen Wallenſtein tief-gemüthlich und edel, ja theilweiſe zum vollkommenen Charakterideale gemacht, und dadurch ihn ganz aufgehoben, ja zur Phraſe gemacht, der keine, nicht einmal phantaſtiſche Wahrheit innewohnt. Hätte er ihn nur ſo, wie er ſich in ſeiner Schuld abzeichnete, gefaßt, und in dieſer Einſeitigkeit potenzirt und umgrenzt, es wäre ihm

leichter geworden und beſſer gelungen. Giebt denn blos Gutmüthigkeit, und was man jetzt „lieb“ nennt, Intereſſe? Nein, gewiß nicht! Jeder einzelne Charakterzug kann durch Idealiſirung — im wahren Sinne — eine Gewalt über unſer Gemüth ausüben. Iſt nicht der Macbeth mit ſeiner Entſchloſſenheit eine ganz andere Geſtalt, als der Wallenſtein mit ſeiner Unentſchloſſenheit und unmännlichen Schwäche, die er durch die heterogene Miſchung erhält, in der ein Agens immer das andere aufhebt? Shakespeare legt nicht in ſeine Charaktere ihnen fremde Dinge, um ſie uns intereſſanter zu machen, er entwickelt vielmehr die Keime von Intereſſe, die in ſeinen Charakteren liegen, wie dieſe ſind. Wie imponirt Hamlet eben durch das Uebergewicht der Reflexion, das ſeine Schwäche iſt, die Urſache ſeiner Schuld, wie zeigt er die Trägheit der Thatkraft mit der größten Energie der Intellektualität. Nicht die Züge eines abſtrakten Vernunftideales ſind in die Geſtalt zu tragen, ſondern die Geſtalt iſt zum Ideale ihrer ſelbſt zu erheben.

Die tragiſche Schuld.

— Hat der Dichter die Schuld, ſo hat er das ganze Werk, es liegt darin, wie der Baum in ſeinem Samen. — Das Temperament des Menſchen wird ſich darin zeigen, ob die Leidenſchaft zu den ſogenannten kalten gehört, oder zu den heißen, je nachdem die Schuld eine gewiſſe Berechnung und Abſichtlichkeit involvirt, oder mehr ein Hingeriſſenſein über die Beſinnung hinaus. Dort wird der Charakter in allen Dingen ſich mehr in der Gewalt haben, eine gewiſſe Ueberlegenheit zeigen, aber ebendeßhalb auch dem Gewiſſen zugänglicher ſein,

wenn er auch deſſen Forderungen und Warnungen nicht nachgiebt. Denn die kalten Leidenſchaften ſind von ſelbſt ſchon die ſtärkeren, eben weil ſie die Kraft haben, mit der Beſonnenheit zuſammen zu exiſtiren, aber ſie zeigen ſich nicht ſo ungeſtüm und ſtoßweiſe, ſondern mehr ſtetig wirkend. Jede Leidenſchaft kann in dieſen beiden Geſtalten vorkommen, wie Geiz, Habſucht, Neid, Eiferſucht ꝛc. Wie in jeder Schuld der Charakter des Thäters, ſo liegt auch die Art der Strafe darin. Die heiße Leidenſchaft brennt ihren Träger aus; hier fällt das Moment des Gewiſſens eigentlich in die Seele des Betrachters, der muß in der Seele des Helden die Reue fühlen, für die dieſer nicht Beſinnung genug hat. Der Heißleidenſchaftliche, Hingeriſſene wird von einem zum anderen Faktor ſeines Schickſals hingeriſſen werden, eben ſo in den Untergang; er hat nicht Zeit und nicht Natur dazu, Betrachtungen anzuſtellen, abzuwägen, zu bedenken, weder vor der Schuld, noch nach dem Untergange, auch in ſeinem Leiden wird er mehr bei dem Augenblicke ſein, beim Leiden ſelbſt und ſeiner nächſten, als bei ſeiner erſten Urſache. So tobt Lear auf ſeine böſen Töchter, nicht auf ſich, auf der Töchter Unkindlichkeit, nicht auf ſeine Unmacht über ſich ſelbſt, die ihn in deren Hände gegeben hat. So Romeo und Julia, Coriolan. Der Kaltleidenſchaftliche wird, wie er ſein Thun überlegen muß, auch den Betrachtungen über deſſen Rechtmäßigkeit oder Unrechtmäßigkeit ſich nicht entziehen können — das Uebermaß der Beſonnenheit wird vor Beſchäftigung mit ſich ſelbſt gar nicht dazu kommen, auf die Dinge zu wirken. So Hamlet. —

Typiſche Individualität der Tragödie.

Die Tragödie muß ihren Rhythmus und Ton halten als Individuum, als ſelbſt ein Weſen, ſie darf nicht aus ihrem Charakter fallen, ſo wenig als eine der darin auftretenden Perſonen. Hiſtoriſcher Boden, Charaktere, Situation, Motive, Handlungsweiſe, Schuld und Ausgang müſſen übereinſtimmen. So im Lear. So verſchieden die Perſonen von einander ſind; alle tragen in ihrem Thun und Leiden die rauhe Größe ihrer Zeit. Da iſt nichts Kleinliches, nichts Sentimentales, keine vorſchreiende Innerlichkeit. Selbſt in Cordelia; ſo nahe die Verſuchung zur Sentimentalität in dieſer Rolle lag! Wenn ſie nicht in die Oſtentation der bei den Schweſtern zumal nur erheuchelten Gefühle einſtimmt, ſo ſpricht ſie aus Trotz weniger als wahr, wie jene mehr als wahr. Sie iſt durchaus kein zartes, blos liebeſeliges Weſen; ihre Geradheit iſt eben ſo derb, als die Heuchelei der Schweſtern, und in ihrem Trotze trägt ſie eben ſo eine Schuld der Rückſichtsloſigkeit und Subjektivität, als Lear ſelbſt. Sie kennt den Alten, ſie weiß, wohin ſie ihre trotzige, abſichtliche Trockenheit führen kann; durch eine kleine Selbſtbeſiegung könnte ſie ſeine Uebereilung abwenden, ſie thut es nicht. Sie kann ſich ſo wenig beſiegen, als der Alte ſich beſiegen kann. Wie Kent und der Narr auch in ihrer Treue derb und ſchonungslos dem Greiſe, wie er ſchon leidet, ſeine Wunden weiter machend, der Narr noch durch beißenden Spott, begegnen, ſo iſt auch Cordelia ein Kind der Zeit, wie die Uebrigen. Die Herrſchaft des Inſtinkts und das Unvermögen, ihre Subjektivität zu bezwingen, haben die ſämmtlichen Perſonen gemein.

Tragiſche Spannung.

Der wahre tragiſche Eindruck iſt, daß man immer das Gefühl des Ganzen hat, d. h. der Idee des Ganzen, daß man über allem Detail beſtändig das Gefühl von der Weltnothwendigkeit hat. Shakespeare giebt den idealen Zuſammenhang einer Verſchuldung, und des daraus hervorgehenden Verderbens. Dieſen detaillirt er dann, und verwandelt ihn durch Poeſie wiederum in eine Wirklichkeit, aber in eine ideale, nothwendige. — Daher das tragiſche Gefühl im Lear ſo intenſiv und ununterbrochen, weil der ganze Vorgang in dieſer Tragödie aus lauter Verſchuldungen und Leiden beſteht, und das Vorherrſchen der Hauptfigur uns nie vergeſſen läßt, daß alle Verſchuldungen der übrigen Perſonen aus der Verſchuldung Lears hervorgehen und alle wiederum auf ſein Leiden wirken. Es iſt keine andere Spannung darinnen, ſo viel Gelegenheit dazu da iſt. Kein Detail wird ſo ſelbſtändig, daß wir die Empfindung des Ganzen auch nur einen Augenblick verlören. Wie denn überhaupt in der Tragödie keine Spannung ſein darf, als eben jenes immer intenſiver werdende Gefühl des Ausganges, alſo das immer unentrinnbarere Nothwendigwerden des Ausganges ſelber aus dem Gefühle der wachſenden Verſchuldung. — Umgekehrt muß im Schauſpiele immer das Gefühl vorhanden ſein, daß ein ſchlimmer Ausgang weder im Charakter, noch in der Urſituation liege, alſo der Unzweckmäßigkeit eines ſchlimmen Ausganges. —

Verſchuldung und Kataſtrophe.

Man unterſcheide den Cauſalnexus zwiſchen Verſchuldung und Kataſtrophe, das ethiſche Problem, das Schickſal,

von der Fabel oder dem äußeren Geſchichtsumriß; von beiden wieder das Scenenſchema mit ſeinem Detail. Der erſte iſt die Seele, das zweite der Leib, und das dritte die Darſtellung, die Haut. — Bei Shakespeare iſt der Zuſammenhang von Schuld und Strafe immer ein idealer, es folgt nicht ängſtlich jede nächſte Scene aus der vorigen, der Zuſammenhang der Geſchichte, d. i. der Anekdote iſt nicht ängſtlich pragmatiſch motivirt. — Der ideale Zuſammenhang und die pragmatiſche Motivirung ſind zwei verſchiedene Dinge.

Othello.

— Doch wunderbar, daß in einer Zeit, wo man unſere modernen Trauerſpiele nicht mehr ertragen kann, wo man die Meinung hört, die Zeit der Tragödie ſei vorüber, die Shakespeare'ſchen noch ſtets ſo gern geſehen werden, und nicht etwa nur von der Klaſſe, die ihn ſtudirt und ſeine Stücke etwa ſeines Namens wegen gelten läßt, um ſich nicht vor den Wortführern zu blamiren. Seine Tragödien behandeln die furchtbarſten Vorwürfe, ſo draſtiſche Schreckensbegebenheiten, als wir gar nicht mehr erſinnen können, mit gehäuften Greueln, heftigſte Leidenſchaften in naturwahrer Darſtellung. Welche ſind die Gründe, warum dieſe Werke ſelbſt einer ſo verzärtelten Zeit gefallen? Ich glaube

1) Was den Inhalt betrifft: die ſittliche Gerechtigkeit; das richtige Urtheil Shakespeare's über Perſonen und Dinge.

2) Was die Darſtellung betrifft: die große Mäßigung großer Kraft, die große Ruhe großer Lebendigkeit, die Vermeidung nicht des Jähen, aber der jähen Darſtellung

deſſelben. Er ſchildert Gewaltſames, aber er ſchildert nicht gewaltſam. Die Breite, in der er die Geſtalten und ihre Aeußerungen ausläßt. Das ſtete Erinnern daran, daß wir nicht Wirklichkeit, ſondern Kunſt vor uns haben, in der bilderreichen, gehobenen Sprache, die ſtets das Dünne, Haſtige und Zähe vermeidet, das der unmittelbarſte Ausdruck des Betreffenden in der Wirklichkeit haben würde; das Anknüpfen von Nebenvorſtellungen, die gemeſſene Bewegung. Der Gedanke iſt bei ihm unmittelbar, ſowie das Fühlen und Handeln, aber der Rhythmus, wenn auch darſtellend, doch immer in künſtleriſcher Mäßigung. Das richtige Verhältniß zwiſchen Stärke und Schwäche, wie bei Michel Angelo auch die mageren Geſtalten noch die Mitte der Fülle der Wirklichkeit übertreffen. — Dann die Kürze der Scenen, das Verſchränken der verſchiedenen Handlungen, ja oft beim Fortgehen derſelben die bloße Pauſe und ſinnliche Erfriſchung durch den Scenenwechſel. Die Vermeidung aller materiellen Spannungsmittel, da er die Wichtigkeit von Zeit und Ort für den guten oder ſchlimmen Verlauf nur andeutet, nie ausbeutet. Ferner, die glänzenden Rollen, ſo daß die Bewunderung der Kunſt des großen Schauſpielers aller unfreiwilligen Täuſchung des Zuſchauers entgegenarbeiten hilft, dann der Reichthum der Handlung, der uns auf keinem Theile derſelben zu lange verweilen läßt; die Beſchäftigung der Sinnlichkeit, die Fülle von Poeſie und die Idealität der Geſtalten. Auch die moraliſchen Betrachtungen. — Desdemonens Schuld iſt eine unbewußte, eine negative, ein Unterlaſſen der Vorſicht, in ihrem Charakter begründet. Warum hat dennoch ihr furchtbarer Untergang nichts Gräßliches?

Ich glaube, weil das Leiden ihr Anlaß giebt, eine so vollendete Seelenschönheit zu zeigen, daß man die Ursache, das Leiden selbst fast darüber vergißt, ja ihm dafür dankt. Dann durch die sympathetische Wirkung ihrer idealen Ruhe, weil die Kreatur in ihr sich nicht windet und krümmt; sie steckt uns an mit ihrer süßen Ergebung in das Leiden, in dem sie nur um ihren Mörder besorgt ist, so zu sagen mehr Mitleid mit diesem, als eigenes Leid empfindet. Dann die künstlerische Ruhe und Schönheit der Darstellung selbst. Die Uebereinstimmung der Behandlung mit der Sache; denn wirklich ist er der Beklagenswerthe. Hieraus sind Winke zu nehmen für die Darstellung von Idealen. — Othello hat seinen Mordentschluß ausgesprochen; er heißt Desdemona sich niederlegen und die Gesellschafterin wegschicken. Nun noch die Vorbereitung durch Cassio's Verwundung; nochmals ausgesprochener Entschluß Othello's. Die Scene spielt aus; nun Verwandlung. Desdemona schlafend allein, ein Licht. Othello tritt herein. Seine feierliche Richterstimmung dabei! So macht nun der Mord und das Verhalten beiderseits dabei einen weit tieferen Eindruck, weil man nicht erschreckt wird, und eben darum doch zugleich einen viel künstlerischeren, milderen. Dazu in Desdemonens Charakterruhe noch ein retardirendes, mildernbes Element. Und wie ist nun die That selbst ohne das Wehren, das Winden und all den widerlichen Beisatz, den solcher Fall in der Wirklichkeit hat. Der Dichter, der sie so menschlich zu behandeln weiß, darf die schrecklichsten Vorwürfe behandeln.

Fatalismus in der Tragödie.

Im Charakter- und Leidenschaftstrauerspiele liegt immer etwas Fatalistisches. Immer wird man sagen können: dem und dem hätte das nicht passiren können. Die Mischung von Freiheit und Unfreiheit, die in unserem Denken, Begehren und Handeln ist, bleibt auch in unserem Schicksal. Und der beste Theil des poetischen Eindruckes, des tragischen, liegt im Gefühle dieser unauflöslichen Mischung. Die Nothwendigkeit der Folge mag uns offen liegen, nicht die der Ursache. Offen, daß es einen solchen Menschen unter solchen Umständen geben kann, aber nicht, warum der eben ein solcher Mensch ist und in solchen Umständen situirt. Die Rechnung rationell, aber in ihrem Resultate bleibt etwas Irrationelles, weil etwas dergleichen im Ansatze lag.

Entwickelung, Styl und Tempo des Trauerspiels.

In der Tragödie muß man auf das verzichten, was man rasches Zusammenspiel nennt. Das gehört in's Lustspiel. — Je lebendiger das Scenarium, desto nöthiger ist Haltung in der Ausführung, im Dialoge. Shakespeare's Scenarien sind alle höchst gedrängt von Handlung und Gemüthsbewegungen; in gleicher Ausführung würden seine Stücke voll Unruhe sein. Aber er retardirt schon durch das Einführen von Personen, die eigentlich nichts zu thun haben, als eben nur das Gleichgewicht der Stimmung zu erhalten. — Bei ihm findet man Mischung von höchster Leidenschaftlichkeit des Dargestellten und höchster Ruhe der Darstellung selbst. Darin ist er wie die Alten. Er stellt die Heftigkeit dar, aber nicht heftig, die Verworrenheit, aber klar. Nur Eine

große Krankheitsgeschichte zeigt er uns in Einem Stücke, diese aber auch desto vollständiger und überzeugender. Die zwei ersten Akte des Othello enthalten die Bedingungen, unter denen solche Eifersucht möglich und wahrscheinlich, die anderen drei Akte enthalten nur die Darstellung dieser Eifersucht. Ebenso im Romeo. Daher die große Geschlossenheit dieser Stücke, daß nun Alles, Handlung und Gehalt der Reden aus der betreffenden Leidenschaft genommen ist. Und darum hat er eigentlich die Leidenschaftentragödie erschöpft. Er hat die Tragödie der Liebe, der Eifersucht, der Freiheitssucht, Ehrsucht, Herrschsucht, des Jähzornes, der Thatenscheue — er hat die Gattungen erschöpft, es sind nur noch Individuen denkbar, die nun immer wie unvollständige und ungenügende Kopieen jener erscheinen, oder Mischungen, die wie Centos aus jenen erscheinen müssen. Jedes Stück hat seinen eigenen Maaßstab, seine eigene Natur, seinen eigenen Styl. In dem einen sind die Züge feiner, in dem anderen derber; in einem herrscht die psychologische Entwickelung, in dem anderen die Thathandlung vor. Vier Hauptcharaktere gehen durch, die konsequent geschlossen erscheinen: der historische, die Novelle, der Mythus, das Märchen. Ferner noch drei: Tragödie, Schauspiel, Komödie. Dem historischen Drama mischt er keinen novellistischen Zug bei, und umgekehrt; er giebt ihm nie den poetischen Schwung des Mythus. Den Mythus hält er rein von den feinen psychologischen Zügen der Novelle; das Wunderbare des Märchens erhält nie den schweren, ahnungsvollen, ernsten Ton des Mythus; das Wunderbare des Mythus nie den gaukelnden, heiteren des Märchens. In den Mythus ragt das Wunderbare

unheimlich, geheimnißvoll und furchtbar in die Wirklichkeit herein als Symbol der Nachtseite des menschlichen Gemüthes. Im Märchen ist das Wunderbare das Gewöhnliche, das Sichselbstverstehende, das Wunder ist der Alltag der geschilderten Welt des Märchens. —

Ebenmaß von Schuld und Strafe.

Schuld und Strafe proportionirt Shakespeare in jeder Person jeden Stückes. Wie gelind ist die Strafe der Desdemona, der Cordelia für geringe Schuld; wie furchtbar die Macbeths, in dessen Leben seit, ja schon kurz vor seiner That bis zu seinem Tode jeder Augenblick mehr Qual in sich hat, als das ganze Leiden dieser beiden Frauen. Das vorbedachte Verbrechen gehört den kalten Leidenschaften an, den besonnen schleichenden, heuchelnden; wie die That in voller Zurechnungsfähigkeit gethan und mit Besonnenheit ist, so rächt sie sich schleichend in langausgesparter Qual des Gewissens. Dagegen die heiße Leidenschaft, wie sie den weniger Zurechnungsfähigen fortreißt, in der umnebelten Besinnung eine Milderung der Strafe findet, wie ihrer That Sünde dadurch geringer erscheint. Die wahnsinnige Schuld straft sich mit Wahnsinn. Jähe Schuld findet jähe Strafe (Cornwallis). Die Unentschlossenheit zögert der Strafe entgegen, die ebenso zögernd kommt und dem Schuldigen Zeit läßt für eine Ewigkeit von Selbstvorwürfen. Die Schuld der Naiven kommt kaum zu ihrem Bewußtsein; der Zuschauer muß das Gewissen für sie haben, so für Lear, Romeo und Julia, Othello, Desdemona, Cordelia, Ophelia. Je bewußter die Schuld, desto bewußter die Gestraftheit. Macbeth, Hamlet, Heinrich IV.,

Richard III. — Die großen Erfolge unserer Charakterspieler in jetziger Zeit garantiren, daß auch die entsprechende dramatische Poesie reüssiren muß. Es gälte also interessante Gestalten sich ausleben zu lassen. Dazu gehört nun freilich eine weniger straffe Form und große Verhältnisse, in denen sich solche Figuren bewegen müßten. Der Judah war ein Anlauf dazu. —

C. Studien aus den Jahren 1855—1856.*)

Schöne Sprache.

Die blos und an ſich ſchöne Sprache des Dichters iſt nur eine günſtige Anlage zum Dramatiker, wie ſchöne Geſtalt und Organ beim Schauſpieler, aber ſo wenig dieſe Gaben an ſich den großen Schauſpieler machen, ſo wenig macht die bloße Schönheit der Sprache den Dramatiker. Sie iſt nur noch der rohe Stoff; Ausdruck, mimiſche Geberde, Ungezwungenheit des Geſpräches, der Charakter der Perſon in der betreffenden Situation getieft, pſychologiſche Malerei durch Ton und Rhythmus, das iſt ſeine Aufgabe, Verwandlung der Sprache in ein ideales Bild des Zuſtandes, gewiſſermaßen in die Sache ſelbſt. Schönheit der Sprache am unrechten Orte wird zum Fehler, und damit zur Unſchönheit; wie es Rollen giebt, wo Schönheit des Schauſpielers und ſeines Organes zum Hinderniſſe werden kann.

Das Schauſpieleriſche in Shakespeare's Dramen.

Shakespeare hat ſeine Stücke aus dem Herzen der Schauſpielkunſt herausgeſchrieben. Der Dichter gefällt darin in demſelben Grade, als er dem Schauſpieler Ge-

*) Manuſcriptband II, Heft 2. gr. 4°, 78 Seiten.

legenheit bietet, zu gefallen. Man hat viel über seine Charaktere gesprochen, man sollte über seine Rollen sprechen. Denn eben was sie zu dankbaren Rollen macht, das macht sie auch zu vortrefflichen poetischen, dramatischen Charakteren. — Die meisten seiner Helden spielen doppelte Rollen, sie sind Andere mit ihrer Umgebung, und Andere mit sich allein. Macbeth, so wie er allein mit sich, in seinem Gewissenskrampfe, mit den Anderen ein Anderer. Und wenn er den Geist Banquo's erblickt, fällt der bisher so geschickte Schauspieler Macbeth aus seiner Rolle und verräth sich selbst. Die Gewalt, die er sich anthun muß, mit solchem inneren Zustande solche äußere Rolle zu spielen, wird wiederum zum Triumphe des Schauspielers. Im Hamlet ist nicht allein der Held, sind auch der König, Polonius, Laertes Doppelrollen, selbst Ophelia, wiewohl diese nicht beider Rollen eingeständig. Jago im Othello eine durchgeführte Doppelrolle. Edmund deßgleichen, erst gegen Vater und Bruder, dann gegen die Schwestern. — Doppelrollen sind alle bedeutenderen Gestalten Shakespeare's; Charaktere, die sich entweder wirklich umwandeln oder sich nur verstellen. Dort liegt das theatralisch Interessante in den Uebergängen, hier im Wechsel der verstellten mit der wirklichen Gestalt. Jene sind die naiven, diese die überlegenen Menschen, jene die Affekt-, diese die Leidenschaftsmenschen. Ueberall also das schauspielerische Element der Verwandlung in andere Gestalten. — Man müßte die ganze dramatische Kunst aus dem Problem, der Schauspielkunst ein Substrat zu geben, herleiten. Da würden sich fruchtbare Gesichtspunkte finden. Als zweiter Theil einer Dramaturgie. — So zwingt Jago der Desdemona

eine unbewußte Doppelrolle auf, wenn ſie für Caſſio bittend, das ſcheinen muß, für was ſie Jago vor Othello erklärt. Sie wird Jago's Helferin, und ihre eigene Verleumderin, ohne es zu wiſſen. — Ein Drama wird deſto vollkommener ſein, je mehr ein reicher poetiſcher und ſchauſpieleriſcher Gehalt ſich nicht ausſchließen, und etwa nur wechſeln und nebeneinander hergehen, ſondern ſich in jedem Momente vollſtändig durchdringen. — Auch in der Emilia Galotti ſind der Prinz, Marinelli durchaus, und die anderen vorübergehend ſolche Doppelrollen. Deßgleichen im Don Carlos. Ueberhaupt in den eigentlich dramatiſch-lebendigen Stücken. Eine Art ſolcher Doppelrollen ſpielt auch die ſophiſtiſirende Leidenſchaft. Deßhalb ſind für die Darſtellung Charaktere aus heterogenen Beſtandtheilen gemiſcht ſo frucht- und dankbar. — — Auf die ſteten Betrachtungen von Sein und Schein mußte Shakespeare als Schauſpieler und Schauſpieldichter wohl kommen. — Kontraſt iſt ein Hauptmittel des Schauſpieleriſchen. Die intereſſanteſten Charaktere, die individuellſten und doch typiſchſten ſind diejenigen, in denen die meiſten Kontraſte, der meiſte Zunder zu inneren Kämpfen, die widerſprechendſten Züge vereinigt ſind. Dieſe ſind natürlich auch die ſchauſpieleriſchſten. — Der Generalnenner alles Dramatiſch-Theatraliſchen iſt Kontraſt in der Einheit. Shakespeare's tragiſche Poeſie iſt eine Welt der ſtärkſten Kontraſte in Situationen, Charakteren, Gefühlen, Sprechtönen, aber eine abgeſchloſſene, ſtyliſirte, und durch die tragiſche Idee von Verſchuldung und Leiden in eine Einheit gebrachte. — Der geſchickteſte Zuſammenhang, den ganzen Menſchen ſympathetiſch zu ergreifen, iſt der von Charakter, Schuld und Leiden; denn

er macht Eine Gestalt zur Hauptperson, wodurch der Antheil gesammelt und das Gefühl der Einheit verstärkt wird. — Das führt uns auf ein neues Kunstmittel, auf den Widerspruch zwischen Charakter und Persönlichkeit. Wir sehen im gewöhnlichen Leben Unzählige, die Beweise von dem Vorkommen dieses Widerspruches sind, und er ist ohne Belege begreiflich genug. In der Persönlichkeit sehen wir stets die Meinung des Menschen von sich selbst ausgesprochen, in seinen Handlungen und seinem Leiden dagegen bildet sich der Mensch selbst ab. Kennte nun jeder Mensch sich selber, so müßte eigentlich seine Persönlichkeit ein treues Abbild seiner selbst sein. Aber wie viele Menschen kennen sich selbst so genau? Wer suchte nicht sich selbst mehr oder weniger über sich zu täuschen, wenn er sich zu gut kennt, um sich kennen zu mögen. Und wer — wenn er auch sich selbst nicht täuschen könnte, was viel sagen will, wer suchte nicht wenigstens Andere über sich zu täuschen? Dasselbe, was Shakespeare seinen Hamlet thun läßt, thut mehr oder weniger jeder Mensch; er verkleinert sich seine Fehler und vergrößert sich seine Vorzüge, lügt sich auch welche vor, die er nicht besitzt, ja er sieht in unläugbare Fehler Vorzüge hinein; trotz des sich ihm stets aufdrängenden Bewußtseins seiner Mängel, läßt er sich nicht ganz fallen. Je mehr Hamlet seine Schwäche im Handeln sich gestehen muß, desto selbstgefälliger wird sein Witz; muß er sich sagen, er ist kein Held, so thut er sich auf seine Minirkunst desto mehr zugut. Und wie er in diesen Dingen nur den Gesetzen der Selbstliebe folgt, so leicht wird's ihm, den Zuschauer eben so zu täuschen, oder vielmehr: so leicht wird's dem Zuschauer sich so selber zu täuschen,

Hamlet's Vorzüge vergrößernd, die fehlenden ſich einzubilden, und deſſen Mängel ſich zu verkleinern, ja Tugenden darin zu ſehen. — Eine Kunſtlehre würde die dramatiſche Dichtkunſt und die Schauſpielkunſt als eine und dieſelbe behandeln müſſen, als eine gemiſchte Kunſt. — Es iſt ein großer Irrthum, daß man das „Bühnengerechte" in Aeußerlichkeiten ſucht, in den ſogenannten Einheiten und techniſchen Rückſichten auf die Bretter, daß man meint, durch ſolche Aeußerlichkeiten Alles gethan zu haben, was ein dialogiſirtes Gedicht zu einem dramatiſchen macht. Ein ebenſo großer Irrthum iſt es, wenn die Kritik ein Stück gewürdigt zu haben meint, wenn ſie den bloß poetiſchen, idealen Gehalt beurtheilt hat. Nicht allein ein Irrthum, ſogar eine Ungerechtigkeit. Sie ſprechen von einem abſtrakten Kunſtwerke, worunter ſie eine Halbheit verſtehen. Hätten ſie einen richtigen Begriff von dem dramatiſchen Kunſtwerke, ſo würden ſie verlangen, daß die Erforderniſſe deſſelben ſich organiſch durchdringen ſollen, ſie würden nicht das eine abgeriſſene als ſelbſtändig beurtheilen, und das andere entweder ignoriren, oder es als ein mechaniſch Nebenherlaufendes erwähnen. —

Die Motivirung bei Shakespeare. Othello.

— Welche Motivirung im erſten Akte des Othello! Die ganze Handlung des Aktes iſt ſo geführt, um den Zunder zu zeigen, der in den Charakteren und in den Umſtänden der Heirath liegt. Und welcher Reichthum von ſolchen Motiven zur Eiferſucht kommt noch im Verlaufe der übrigen Akte hinzu. Wahr iſt's, beim erſtenmal Sehen oder Leſen verdunkelt das ſinnliche Leben der

Handlung die Gewalt und Anzahl der Motive; je öfter aber und je gesammelter man lieſt oder ſieht, deſto überzeugender werden dieſe. Darin liegt die Gewähr für die ewige Dauer der Shakespeare'ſchen Stücke. Wie die Anderer bei öfterem Leſen ihre Wahrſcheinlichkeit und Nothwendigkeit verlieren, ſo gewinnen dieſe nur durch die vertrautere Bekanntſchaft. — Hier kann man lernen: 1) die Motivirkunſt. Denn auch von dem, was bereits vor dem Anfange geſchehen, wie von dem, was im erſten Akte geſchehen, kennt man den Grund warum? und auch die Geſchichte, wie? 2) Die Führung des Dialoges, durch welche ſolche Motivirung möglich, natürlich und ungezwungen zu Gehör gebracht wird, wie alles Dünne, die Abſicht Verrathende vermieden wird. — Welche Totalität! Wie wird die Sinnlichkeit durch die lebendige, affektvolle Bewegung, das Gemüth durch die Idealität der Geſtalten, der Verſtand durch den Reichthum von Erfahrungsſätzen, und durch Sympathie mit Jago's Weltgewandtheit und Verſtandesüberlegenheit, durch die Erwartung, durch die Abſichten, die er zeigt, beſchäftigt! In welche freie poetiſche Region iſt der bürgerliche Tragödienſtoff durch den bedeutenden Hintergrund von Venedig heraufgehoben! Welches Theaterſpiel aller Figuren! Welche ſcharf umgrenzten Geſtalten, durch Kontraſtirung noch verſchärft. — Wie man einer einfachen Handlung den Schein einer reichen geben kann. Der ganze Akt konnte in Eine Scene zuſammengezogen werden. Vorzutragen war die Expoſition mit wenigem Hin- und Herreden. Aber wenn er ſeine Charaktere ſo plaſtiſch hinſtellen wollte, Alles, Vergangenes, Vorgehendes und Künftiges ſo durchſichtig motiviren, ſo mußte er aus

einer drei Scenen machen. Und wie er dieſe geführt wird keine Gemüthskraft im Zuſchauer eine Zuſammendrängung verlangen. Ich ſehe immer mehr ein, daß die Shakespeare'ſche Form für die vollkommenſte Tragödie unentbehrlich, daß ſie keine Licenz, daß ſie ein Geſetz iſt. — Wie viel unmittelbares ſinnliches Leben, wie viel Begegnung mit Othello und Jago, Brabantio und Rodrigo wäre durch Concentrirung dieſer drei Scenen in Eine eingebüßt! Wie wäre ein ſceniſcher Maaßſtab gegeben geweſen, unter dem die folgenden Akte gelitten hätten! — — Beiläufig: Wie weiſe, daß Shakespeare nicht allein den Othello ſo blind in Jago's Netze gehen läßt; daß Alle ſich gleich bereit von ihm täuſchen laſſen, macht das Vertrauen Othello's auf ihn nicht allein wahrſcheinlicher, ſondern auch entſchuldbarer. Othello erſcheint nun nicht als geradezu albern, was ſonſt der Fall ſein würde. Alles iſt nichts als eine in Handlung verwandelte Expoſition. All das bewegte Leben, das Wachrufen des Alten, ſein Aufſuchen Othello's, die Begegnung der Beiden ſind nichts als Behelfe der Lebendigmachung der Expoſition der Vorgeſchichte, der Charakter und das Eintiefen der Unnatürlichkeit dieſer Mißehe, und was aus alledem zur Erweckung der Eiferſucht dienen kann. — Die Charaktere und Dinge ſind abgelöſt aus der gemeinen Wirklichkeit. Was von und in ihnen nicht in engſter, ausſchließlicher Beziehung zu dem Gegenſtande der darzuſtellenden Handlung gehört, nicht ein nothwendiges Glied derſelben iſt, iſt ihnen vollſtändig abgeſtreift. Das iſt's, was Leſſing meint, die Simplifikation des Stoffes, durch welches die dramatiſche Handlung zum Ideale dieſer Handlung wird. So ſteht ſie wie eine Skulptur-

gruppe nach allen Seiten frei, überall durchsichtig und rund geschlossen da, nicht bloß en relief angelehnt, oder nur halb frei stehend. — Im Othello ist Shakespeare mehr als irgendwo Epitomator der Natur, Symbolisirer der Gesetze des Weltlaufes. Die Wissenschaft von der Eifersucht, ihre Naturgeschichte in einem concreten Beispiele dargestellt. Es ist aber nur Eine Art der Eifersucht, die edelste, die aus beleidigter Ehre, nicht aus gestörter Genußsucht entsteht, so zu sagen die moralische, geistige. — Jago dagegen zeigt im ganzen Stücke keine Spur von Ehrgefühl, ja seine Heuchelei und Verstellung ist im grellsten Kontraste mit soldatischem Ehrgefühle. Bedenkt man nun auch noch, daß er eigentlich gar kein bestimmtes Ziel seines Planes hat, und dies müßte natürlicherweise bei jeder anderen Leidenschaft die Hauptsache sein, so drängt sich auf, daß der Charakter, den Shakespeare ihm geben wollte, die Intriguirsucht ist, die, wie sie gewöhnlich eine Art von Stolz, hier noch von der Bosheit seines Naturells modifizirt erscheint. Es ist klar, er lügt dem Rodrigo, dem er doch, zur Bürgschaft, daß er ihm helfen wolle, mit dem Hasse gegen Othello, auch einen Grund dafür angeben mußte, die Ehrenbeleidigung als Grund vor. Seine eigentliche Leidenschaft und Motiv ist die Lust an Schadenfreude und Intriguirsucht, die man dann im ganzen Stücke sieht — die Zurücksetzung nur eine Gelegenheitsursache. Ohnehin, wenn er wirklich die Zurücksetzung so tief empfände, würde er noch ein Motiv herbeiziehen, wie das von seiner Frau und Othello? es wäre keins mehr nöthig. Möglich, daß er auch jenes, wie dieses sich vormacht, um die Befriedigung

seiner Intriguirſucht bei ſich ſelbſt zu rechtfertigen, ein Lügner und Hetzer ſeiner ſelbſt, wie Anderer. —

Reinhaltung der Kunſtgattungen. R. WAGNER

— Der Dilettantismus verwiſcht die Grenzen. Das Drama der Zukunft iſt eine Ausgeburt des Dilettantismus, der mehrere Künſte, aber keine gründlich zu treiben gelernt hat, und da er in keiner einzelnen Vollkommenes zu leiſten vermag, nun ſeine Vielſeitigkeit auf Koſten der Künſte ſelbſt ausbeuten will. Das haben die meiſten Beſtrebungen der Gegenwart gemein, daß die Einſeitigkeit ſich zum Geſetze machen will, die Schwäche, die man nicht zu überwinden weiß, und nicht eingeſtehen will, zur Tugend. Man ſehe nur die Vorreden neueſter Dichter zu ihren eigenen Werken. R. Wagner hat die Geſchicklichkeit nicht errungen, muſikaliſche Gedanken muſikaliſch zu verarbeiten. Um dieſen Mangel, der bei einer Symphonie unfehlbar zu Tage kommen müßte, nicht eingeſtehen zu müſſen, leugnet er lieber die Berechtigung der Symphonie (der Inſtrumentalmuſik). Aber auch die Oper braucht jene Kunſt, wenn ſie ein wahres Drama, d. i. Entwickelung iſt. Er braucht eine ganz beſondere Art von Operntext, wenn er ſeine Stärken geltend machen und ſeine Schwächen verbergen will. Das mag ihm geſtattet ſein; aber ſeine dilettantiſche Beſchäftigung mit Poeſie hat ihn nun befähigt, ſich einen ſolchen zu ſchreiben. Um nun nicht, vielleicht ſich ſelber, eingeſtehen zu müſſen, daß dies ein Behelf blos zum Beſten ſeines eigenen eingeſchränkten Talentes iſt, ſtellt er ihn als Norm, als den Operntext überhaupt hin. Die Eitelkeit bleibt dabei nicht ſtehen, und ſo avancirt der Operntext,

der für seine individuelle Begabung der beste, zum Muster-Operntext, dieser zum Drama, dieses zum Muster-Drama ꝛc. Das Kunstwerk der Zukunft ist nichts als ein ungeheurer Zopf der Gegenwart. — — Künstlerischer Charlatanismus unserer Tage. — Der Dilettantismus der Zeit zeigt sich aber auch in der Malerei. Nicht mehr ist's der musikalische oder der malerische Gedanke, den beide Künste verarbeiten wollen, sondern der poetische. — In die dramatische Poesie mischt sich die Speculation. Im Drama hat man die Durchdringung von Lyrik, Epik und Didaktik aufgehoben, aus einer Darstellungskunst eine schöne Redekunst gemacht, das Schauspielerische durch das Deklamatorische verdrängt. — Ein Maler, der poetische Gedanken auf der Leinwand verwirklichen will, ist wie einer, der deutsch dächte, indem er französisch schriebe oder spräche. Der Maler soll malerische Gedanken ausführen. Ferner soll der Maler historienmalerische Gedanken nicht genremäßig ausführen, nicht in Landschafterweise. — Ob, daß die Maler jetzt poetische Ideen verwirklichen wollen, nicht davon abhängt, daß im Publikum eben der spezifisch malerische Sinn erstorben; sie sind nun doppelt dazu gedrängt, weil sie für's Publikum schaffen müssen, und weil sie als Theil des Publikums selbst unter den Gesetzen und Bedingungen der Zeit stehen. —

Verhältniß von Poesie und Leben.

Die Dichter haben kein Recht, das Leben, wie es jetzt ist, zu schmähen. Sie trennten die Poesie vom Leben, natürlich, daß das Leben keine Poesie mehr hatte — nämlich das, was sie abgetrennt Poesie nannten. Das

ſittliche Urtheil wurde zum äſthetiſchen; in der Poeſie war das gebilligt, ja mit einer Glorie umgeben, was man im Leben erbärmlich, ja wohl geradezu ſchlecht nennen muß. Lieber gar keine Poeſie, als eine, die uns die Freude am Leben nimmt, uns für das Leben unfruchtbar macht, die uns nicht ſtählt, ſondern verweichlicht für's Leben. Gerade wo das Leben, brav geführt, arm iſt an Intereſſe, da ſoll die Poeſie mit ihren Bildern es bereichern; ſie ſoll uns nicht wie eine Fata Morgana Sehnſucht erregen wo anders hin, ſondern ſoll ihre Roſen um die Pflicht winden, nicht uns aus dem Dürren in ein vorgeſpiegeltes Paradies locken, ſondern das Dürre uns grün machen. Sie ſoll den Nutzen der Armuth und Beſchränktheit, und die Gefahr des Glückes zeigen ꝛc. — Ariſtoteles nennt als Zweck der Tragödie Reinigung von Furcht und Mitleid, und ähnlicher Bewegungen durch dieſe. Darunter verſteht er wohl das, was man vollkommene Faſſung des Gemüths nennt; und ſo wäre der Zweck der ganzen tragiſchen Poeſie, dem Menſchen zu dieſer Eigenſchaft zu verhelfen. Ueberhaupt der Zweck der dem Leben zugewandten Kunſt — Lebenskunſt zu lehren; Selbſtkenntniß durch Menſchenkenntniß, Kenntniß des Lebens, d. i. des Weltlaufes; wer dieſe beſitzt, wird auch jene Gemüthsfaſſung erringen. Die Shakespeare'ſche Tragödie erfüllt dieſen Zweck vollkommen, und auch das unterſcheidet ſie von der revolutionären Kunſt, die aus jener Faſſung eine einſeitige Aufregung gegen irgend ein Etwas, Tyrannei ꝛc. gemacht hat. Im Shakespeare'ſchen Drama wird ein Kampf mit einem ſelbſtverſchuldeten Leiden objektiv in dem Helden ausgefochten; der Dichter verhält ſich unparteiiſch; er ſteht auf der Seite der Sitt-

lichkeit, und es ist ihm blos darum zu thun, zu zeigen, wie ein Mensch, wenn er die Leidenschaft zu groß wachsen läßt, sich in's Verderben stürzt. Das neuere Drama ist revolutionär; es stellt sich auf die Seite einer Leidenschaft, und der Erfolg der Stücke rührt hauptsächlich daher, daß der Dichter selbst auf der Seite des Helden und seiner Leidenschaft ist und gegen die Verhältnisse kämpft; im Helden fällt endlich nicht die Schuld, sondern die Partei, die die Schuld hat; die Verhältnisse, die Situation siegten über den Helden, aber so, daß, während der Held fällt, der Dichter ihn an den Verhältnissen rächt; so daß der Dichter eigentlich der Sieger ist. Das hängt genau mit der sogenannten Humanität zusammen, die die Ursache des Verderbens nicht mehr im Menschen selbst anerkennt, sondern im Zustande der Gesellschaft; mit der Sophistik der Weichlichkeit, der es wohlthut, die Schuld von sich hinweg auf etwas Anderes zu schieben. Nichts aber verträgt sich weniger als dies mit jener vollendeten Gemüthsfassung. Die meisten Stoffe des deutschen Dramas sind Justizmorde des Schicksals und der Dichter ist der Anwalt der Opfer. Das Publikum hat sich daran gewöhnt, und will den geistreichen, tapfern Advokaten hören, es kämpft mit ihm gegen die Verhältnisse. Ein Beispiel die Emilia Galotti, der Erstling dieser revolutionären Richtung. Der Prinz hat die tragische Schuld, Odoardo und Emilia trifft die Katastrophe, nicht den Prinzen; sie büßen des Prinzen Schuld, nicht eine eigene. — Und so muß jetzt ein Autor, der einen Erfolg haben will, irgend ein äußeres, sogenanntes Unrecht der Gesellschaft gegen den Einzelnen aufsuchen, um es in seiner Tragödie zu bekämpfen. Und

findet er keins, so muß er sich selbst eins machen. Da schnitzt er denn wohl einen Drachen von Pappe mit rothtuchner Zunge, dann zieht er die Rüstung goldener Phrasen an, an seinem Speere flattert die Fahne des Aufstandes gegen Bedrückung, und so sprengt er auf das Bildniß los und stößt ihm den tödtlichen fünften Akt in's Herz. —

Ironie.

Die Ironie ist wie die geforderte Farbe dem Auge; wo sie nicht dem Geiste selber sich darstellt, da kommt sie ungebeten und eludirt die einseitig tragische Gravität. Daher entsteht die unbezwingliche Lust der Parodie; wo die sich meldet, da ist ein hohles, falsches Pathos. Jene Ironie, der Humor, ein eigenthümlich unterscheidender Zug der Germanen von den Romanen. Bei den Franzosen ist statt Humors Witz; statt Ironie Persiflage. Das Lächeln über die Schwäche des Starken, dessen Stärke uns Respekt gebietet, und das sich mit diesem Respekt ganz wohl verträgt, ist ein germanischer Zug. —

Die Elemente des Dramas.

— Zu unterscheiden 1) der ideale Zusammenhang — das tragische Problem, der Zusammenhang von Charakter, Leidenschaft, Schuld und Leiden,

2) Die pragmatische Motivirung, Causalnexus,

3) Das Handlungsdetail, zur Belebung besonders des Leidens. — Im idealen Zusammenhange liegt der Charakter, in ihm der Schuldkeim, den eine erste, gegebene Situation zum Treiben bringt. Der ideale

Zusammenhang muß vor allem Anderen klar heraustreten, wie die Umrisse eines Bauwerkes. Die einzelnen Theile können rühren und erschüttern, sie dürfen es aber nur in Beziehung auf das Ganze; und aus dem Dominiren des Ganzen eben dieses idealen psychologisch-ethischen Zusammenhanges über das Einzelne — wie im Tonstücke der Grundtonart über die Modulationen — entsteht das Gefühl von Einheit und Nothwendigkeit; das stets gegenwärtige Gefühl des nothwendigen ethischen Zusammenhanges bringt die tragische Stimmung, den Hauptzweck der Tragödie. Zunächst dann muß der pragmatische Nexus hervortreten; das Detail darf bloß füllen und runden und Illusion geben. — Ist nur der ideale Zusammenhang recht hervorstechend, so wirkt selbst das Zufällige und Zufallartige, d. h. der von der Idee emancipirte Stoff, nicht störend. — Das Ganze ist ja dann nichts Anderes, als der durch Handlung und Leiden herausgewendete innere Mensch. Seine Schuld und sein Leiden, das ist eben der Mensch selbst, d. h. der nothwendige, dramatische, der ideale, künstlerisch-ideale Charakter. Alle andere Charakterzeichnung ist im Drama zu verwerfen: er zeichnet sich eben in seiner Schuld und in seinem Leiden. So liegt in der Schuld Charakter und Schicksal wie in einer Knospenhülle; die dramatische Handlung entfaltet sie eben. —

Shakespeare's Diktion.

Nun wäre Shakespeare's Diktion zu studiren. Die Breite und Dicke des in der Natur Dünnen, die Ruhe des hastigen, der volle Körper des abstrakten Gedankens, die künstlerisch-ideale Wirklichkeit, das Leben in der

Sprache, das Intereſſante des Gewöhnlichſten, das Allgemeine im Beſonderen und umgekehrt, der Gehalt in der hingeriſſenſten Leidenſchaft, die Gliederung in der Sprache ꝛc. Das Heftige nicht heftig, das Haltloſe nicht haltlos geſchildert oder vielmehr dargeſtellt. Das Haſtige nicht haſtig, das Hektiſche, Ueberſichtige, nicht hektiſch, überſichtig. — Es darf im äußeren Detail keine Illuſion ſein, als die aus dem Intereſſe des idealen Zuſammenhanges ſelbſt hervorgeht, Ort und Zeit ſind nur ideal zu behandeln. —

Die Nebenperſonen.

— Die Nebenperſonen haben die Hauptperſonen und deren Charakter und Situation zum Inhalte — ihr Thun und Leiden, ſonſt keinen. Ihre Handlungen zwecken blos darauf ab, die Hauptperſon oder die Hauptperſonen zu Handlungen und Leiden zu bringen, worin dieſe ihre ganze Natur herauskehren, ferner durch Kontraſtirung einzelne Züge in jenen ſchärfer herauszuheben. — Die Hauptperſonen müſſen immerwährend auf der Bühne ſein, entweder in ſichtbarer Perſon oder als Spiegelbilder in dem Thun und im Dialoge der Nebencharaktere. Entweder müſſen wir ſie ſehen, oder von ihnen ſprechen hören. — —

Epitomirung der Natur.

Wie der Epitomator mit einem Buche thut; er giebt den weſentlichen Sinn des Ganzen, aber auf kleinerem Raume zuſammengedrängt. Bogen werden zu Seiten, Seiten zu Zeilen; aber der ganze Gehalt wird beibehalten, nur concentrirt. In derſelben Folge, aber in größe-

ren und weniger Schritten als in der Natur. Nirgends die Dünnheit der Dinge, eine kleinere, aber plastischere, dabei durchsichtigere und leichter übersichtliche Welt, eine concentrirte Darstellung des Weltlaufes, nach allen Seiten schlank und umgrenzt; ein ganzer Leidenschaftsverlauf vom Entstehen durch Schuld und Leiden bis zum Untergange in Folge der Schuld, im engen Raume eines Dramas; so, was in der Natur in vielen Gesprächen wird, in eines, oder wenige stylisirte, plastisch-prägnante gedrängt, das in der Natur Dünne, Lange in ein Kurzes, Dickes zusammengepreßt, das Unwichtige, der Alltag weggelassen. Der Dramatiker muß verfahren nach den Gesetzen der Erinnerung. — Es giebt Affekte, die überhaupt und an sich unplastisch sind in der Wirklichkeit, ebenso Menschengattungstypen; diese muß man entweder vermeiden, oder man muß sie plastisch machen. So ist an sich der unentschiedene, unentschlossene Charakter unplastisch. Hier ist eine Mustergestalt: Hamlet. —

Entwickelung der Situation.

— Shakespeare vermeidet durchaus den Anschein des Skelettartigen, Geradlinigen, Pressirten. Der Ast zweigt sich ab. Austiefung der Situation. Hier ein Beispiel: Hamlet tritt vom Geiste geführt an einer einsameren Stelle der Terasse wieder auf. Er fragt: wo führst du hin mich? Red'; ich geh' nicht weiter. Der Geist fängt nicht gleich an zu erzählen. Er sagt erst: hör' an! Hamlet entgegnet: ich will's. Und noch beginnt der Geist nicht; er bereitet den Eindruck seiner Rede noch vor durch: Schon naht sich meine Stunde, wo ich den schwef'ligen, qualvollen Flammen mich übergeben muß. Ham-

let ſagt: ach, armer Geiſt! Der Geiſt beginnt immer noch nicht, Hamlet dringt auch nicht auf die Erzählung. Er ſagt: beklag' mich nicht, doch leih' ein ernſt Gehör dem, was ich kund will thun. Hamlet entgegnet wiederum blos füllend: Sprich, mir iſt's Pflicht zu hören. Der Geiſt greift vor: Zu rächen auch, ſobald du hören wirſt. Nun fragt Hamlet: Was? — Nun noch immer nicht erzählt der Geiſt, er ſagt erſt, wer er iſt, was verſtändig blos betrachtet unnöthig wäre. Noch immer bereitet er die Stimmung vor, indem er ſeinen Zuſtand im Fegefeuer wirkſamer dadurch beſchreibt, daß er ſagt, welchen Eindruck die Beſchreibung, die er nicht machen dürfe, auf Hamlet wirken würde. Zugleich giebt dies ihm Gelegenheit zu wunderbar poetiſchem Ausdrucke. Nach einer langen Periode macht ſein: Horch! horch, o horch! einen wunderbar ſtimmungsreichen Eindruck. Es ſind zugleich Seufzer. Was muß das nur ſein, was er zu erzählen hat? Eine balladenmäßig volksthümlich grauſenhaft ſüße Spannung iſt angelegt. Aber noch immer kommt die Erzählung nicht. Es iſt, als wollte der Geiſt ſeine Erzählung ſelbſt noch hinausſchieben; dadurch wird die Erwartung noch geſpannter. Nun kommt aber erſt noch einmal: Wenn du deinen theuern Vater je liebteſt — Hamlet ſchaltet ein; man ſieht ſeinen geſpannten Zuſtand darin: o Himmel! — Wie kann der Geiſt ſo fragen? und jetzt? wie kann Hamlet jetzt ausſtönen, wie er den Vater liebt, da tiefſtes, ungeheuerſtes Mitleid dieſe Liebe noch entflammt, und der Drang, ihn zu rächen. Er ſoll den Vater rächen, aber noch iſt nicht geſagt, an wem. Erſt ſagt der Geiſt noch wofür. Räch' ſeinen ſchnöden, unverſchämten Mord. Hamlet fährt auf: Mord?

Nun wird erſt der Mord noch allgemein beſchrieben: Ja, ſchnöder Mord, wie er auf's beſte iſt, doch dieſer unerhört und unnatürlich. Hamlet: Eil' ihn zu melden; daß ich auf Schwingen, raſch wie Andacht, und der liebenden Gedanken zur Rache ſtürmen mag. Zu bemerken, wie hier das: Durch wen? daß ich ihn tödte! plaſtiſch gemacht iſt. Der heftige Drang iſt hier nicht durch heftig ausgeſtoßene, raſche Worte ausgedrückt. Die Raſchheit iſt beſchrieben: Er ſagt: er will raſch ſein, aber er ſagt es nicht raſch. Spricht der Schauſpieler die Rede raſch, ſo macht ſie einen größeren Nachdruck, als wenn ſie kurz wäre, alſo unmittelbar die Raſchheit ausdrückte. Nun noch immer ſagt der Geiſt nicht, an wem er gerächt ſein will. Er ſagt: Du ſcheinſt mir willig. Auch wärſt du träger ꝛc. — Dadurch wird die Idee von Hamlet's Charakter und von dem ganzen Stücke voraus ausgeſprochen. Denn Hamlet zeigt ſich dann in der Rache wirklich ſo träge. Noch einmal dann: Nun, Hamlet, höre. Nun ſagt er, wie es von ſeinem plötzlichen Tode heiße, und daß ſo das Ohr des Reiches getäuſcht werde, und nun endlich kommt, an wem er Rache haben will. Wenn etwas, ſo erinnert das an Beethoven's Modulation. Aber es kommt erſt ein Trugſchluß; der Geiſt nennt noch immer nicht ohne Weiteres den Namen, er ſagt: wiſſe, die Schlang', die deines Vaters Leben ſtach, trägt ſeine Krone jetzt. Und Hamlet ſpricht erſt aus, daß er es geahnt: O mein prophetiſches Gemüth! Und fragt, endlich den Namen nennend, doch noch: Mein Oheim? Ja, ſagt nun endlich der Geiſt, und nun erſt beginnt die Erzählung. Dieſes: durch Rückhalten des Wortes die Spannung zu ſteigern, iſt ein Hauptkunſtgriff

Shakespeare's. Nach dieſer Vorbereitung macht nun erſt das Wort den Eindruck, den es machen kann. Zugleich wird das bloße dünne Aufzählen vermieden, und der Eindruck zugleich ein künſtleriſcher. Der Geiſt könnte es gleich ſagen, Hamlet weiß es eigentlich ſchon durch die bloße Erſcheinung und Aufforderung zur Rache. Aber das Zögern Beider, das das Schreckliche hinhalten will, bringt ſympathetiſch im Zuhörer dieſelbe Stimmung, dieſelbe Angſt vor dem Ausſprechen des Wortes hervor, das er gleich im Anfange des Stückes errieth. Wunderbar iſt die Mannigfaltigkeit Shakespeare's in dieſen Vorbereitungen, ſo daß man faſt jede einzelne Scene erſt anatomiren muß, um zu finden, daß ſie faſt alle ſo gebaut ſind. — So wird die Stimmung der einzelnen Scenen fixirt, und der Eindruck jeder vollſtändig ausgebeutet und dem Hörer in's Herz und Gedächtniß gegraben; was bei dem Reichthum ſeiner Stücke nothwendig iſt, wo ſonſt immer ein Eindruck den anderen verlöſchen würde. Und ſo iſt auch in den affektvollſten Scenen ein reicher Gehalt möglich. Ein Shakespeare'ſches Stück iſt eine fortwährende Vorbereitung auf die Kataſtrophe, und ſo hat jede einzelne Scene ihre eigene kleine Kataſtrophe, zu der der übrige Dialog Vorbereitung iſt. — So iſt der darauffolgende Monolog Hamlet's: o Herr des Himmels! Erde! was noch ſonſt? nenn' ich die Hölle mit? nur eine auseinandergelegte Interjektion, ein gegliederter Naturlaut. Eine Selbſtreizung des Affektes, der ſich in kleinem Gelde gern ausgiebt, ſich detaillirend austobt, nicht von ſeinem Gegenſtande loskommt. Hamlet, ein Menſch von äußerſt reizbarem Gefühls-, aber ebenſo ſchlaffem Begehrungsvermögen. — Es liegt auf der Hand,

daß, um ſolche Wendungen dem Geſpräche zu geben, und dadurch Gehalt und ſinnliche Bewegung in der Behandlung zu vereinen, man durch den Stoff nicht genirt ſein darf. Der weſentliche Inhalt einer ſolchen Scene muß jederzeit ein kleiner ſein, ein leicht überſichtlicher. Das Maaß muß jedes Stück ſich ſogleich ſelber vorſchreiben, nach dem die auffaſſende Phantaſie des Hörers ſeine Einzelheiten meſſen ſoll. Das an Handlung reichere Stück wird ein größeres Maaß, größere Verkürzung verlangen, wird einen gedrängteren Auszug des Lebens vorſtellen, als ein ärmeres. Man wird die Handlung äußerſt ſimplifiziren müſſen, um Platz für das Detail des Dialoges zu erhalten. Im Lear iſt deßhalb die eigentliche Handlung auf ihre Hauptzüge reduzirt, dadurch iſt Raum gewonnen worden für ganze Scenen, die faſt nur Detail ſind, und in dieſen iſt der Gehalt. Im Detail leben ſich die Charaktere aus, und die Situation. Die eigentlichen Handlungsſchritte ſind die Rucke, durch die der Guckkaſtenmann Poet ein Bild verſchwinden und ein anderes erſcheinen läßt. Das Detail iſt dann die Betrachtung des neuen Bildes. Ohne ſolches Detail würde ein Stück einem Guckkaſten gleichen, deſſen Bilder ſich unaufhörlich bewegend ablöſeten, der Zuſchauer würde keines ordentlich beſchauen können und zuletzt nicht wiſſen, was er geſehen und gehört. Eindrücke und kein Eindruck. —

Behandlung des Monologs und der Dialoge.

In den Monologen hauptſächlich Ausmalung des Gegenſtandes, des Affektes. Der Affizirte kaut an dem Brocken, der Affekt ſucht ſich zu erhalten durch Steige-

rung; deßhalb ſucht er immer neue Geſichtspunkte, aus denen der Affekt ſich regenerirt; er malt aus, was geſchah, was er thun will, und kommt von den Nebenvorſtellungen wieder auf die Sache zurück; die Rede bellt den Moment von allen Seiten an, rennt voraus, kommt zurück, bellt wieder an, bleibt zurück, und eilt wieder nach. — Der Shakespeare'ſche Dialog iſt hauptſächlich und weſentlich Umſchreibung der lebendigſten Art, mit Gehalt gefüllt. Die Wendungen die individuellſten, der Gehalt der allgemeinſte, die Worte die bezeichnendſten. — Das Zaufen an einem Worte, das wie ein Refrain immer wiederkehrt. „Thu' Geld in deinen Beutel" ꝛc. — Die Ungewißheit, Unentſchloſſenheit macht gern Parentheſen. — Auch der Sinn verſtärkt: „Und Unternehmungen von Mark und Nachdruck" ꝛc. Wie anders machen ſich hier die beiden ſchweren Wörter, als ſich ein Beiwort gemacht haben würde. Durch Metonymie wird hier das Nachdrucksvolle durch den Klang und die Breite gemalt. — Entlaſſung der einzelnen Glieder aus der logiſchen, philoſophiſchen Wortfolge, oder der bloßen Aufzählung, und Emancipation derſelben, freieſte, ſelbſtändigſte Bewegung: „Schreibtafel her! — da ſteht ihr, Oheim!" — Das Feierliche, Erhabene tritt bei Shakeſpeare immer maſſig auf. Das Dünne, Junge, der gänzliche Mangel an Selbſtgefühl umgekehrt: (Junker Bleichenwang). — Die Parentheſen retardiren ſehr und ſind deßhalb zum Gehaltenen behülflich. — Ueberhaupt zieht Shakeſpeare wie die Alten das Breite, Getragene vor. Die kurzen Sätze malen dann deſto ausdrucksvoller. Ich glaube, und man muß es unterſuchen — daß die durchſchnittlich längere oder kürzere Satzbildung

ein wesentliches Moment an seinen Charakteren ist. Hat Brutus nicht längere Sätze als Cassius? — Zunächst findet im Gespräche, besonders im affektvollen, eine gewisse lyrische Unordnung statt, oft eine Umwendung der philosophischen Wortfolge. Der Inhalt des Gespräches und Selbstgespräches, die einzelnen Mittheilungen werden zerlegt, und so geordnet, daß stets eine Spannung übrig bleibt, so, daß man die Sache nicht eher weiß, als bis das letzte Wort der Mittheilung gefallen ist. Dann werden die einzelnen Sätze so zu sagen emancipirt, wie die Finger an der Hand eines tüchtigen Clavierspielers. Nicht eine Mittheilung und dann Glossen und Gehalt dazu; die Glossen und der Gehalt sind in die Mittheilung eingewirkt. Beispiele: die Scene Hamlet's mit dem Geiste, der Anfang vom Othello ꝛc. In den reinen historischen Expositionsscenen ist das anders. — Es ist im Dialoge allemal weniger Detaillirung der Handlung, als des Seelenzustandes, des Gesprächsganges, des Charakters. Auch dadurch wird das Ganze nur plastischer und gehaltvoller. — Immer führt das Studium Shakespeare's auf die Hauptregel: a) die Handlung an sich, d. i. der Causalnexus so einfach, so schlank, als möglich, damit er desto mehr Raum dem Handlungsdetail zur Belebung der Bühne, zum Ausleben der Charaktere, zur klarsten Versinnlichung der inneren Handlung gönne; dann ebenso b) der Antheil der einzelnen Scenen so schlank als möglich, damit das dialogische Detail sie frei und ungenirt mit charakteristischem und poetischem Leben erfüllen könne. Also immer mehr auf Gehalt, als auf Inhalt gesehen, — mehr auf theatralischen Gehalt als auf Fabelinhalt — diese Simplifikation ist eine Hauptsache. —

— Hamlet gegenüber ſpricht der König im Anfange „Wiewohl von Hamlet's Tod" ꝛc., eine Art Kanzleiſtyl oder Repräſentationsrede. „Wiewohl" — „ſoweit" ꝛc. Dazu iſt viel Bilderſchmuck darin. Die Rede iſt prächtig, voll Haltung und Majeſtät; aber man ſieht, es iſt eine äußerlich angeheftete; man kann Hamlet glauben, wenn er ihn einen geflickten Lumpenkönig nennt. Merkwürdig iſt, wie die Sprache der Horatio, Marcell ꝛc. von Hamlet's abſticht; wie Hamlet's Rolle auch dadurch gehoben iſt. Horatio iſt der bedeutendſte unter den Sprechern; aber weit unter Hamlet. Die ganze Scene (A. 1, 2), ſo lange der König zugegen iſt, hat etwas Feierliches; eine Gène ſchwebt über Allen. Wie charakteriſtiſch unterſchieden von der Sprachart der Soldaten und jungen Männer auf der Wache! —

Die Handlung iſt blos Anlaß des Geſpräches, und ſie muß ſo erfunden ſein, daß ſie natürlichen Anlaß zu ſchauſpieleriſch belebten, poetiſch gehaltreichen Geſprächen giebt, und zugleich zum mannigfaltigen Wechſel derſelben nach Kontraſt ꝛc. Die Handlung muß mit Charakteren und Motiven vollſtändig und klar in dieſen Geſprächen entfaltet ſein. — Die Hauptſache im Drama iſt doch nicht die Handlung, ſondern das dramatiſche Geſpräch, wie im menſchlichen Leibe der Knochenbau ja auch nur Mittel iſt. Aber ſie iſt ein wichtiges Mittel, wie ein geſunder und ſymmetriſcher Knochenbau im Leibe, ohne welchen weder Geſundheit, Kraft, noch Schönheit des ganzen Leibes möglich iſt. —

Der verschiedene Ton der Shakespeare'schen Stücke. Charakter der Diktion.

Die Sprache ist ein Hauptmittel für Shakespeare, seine Stücke im Tone zu unterscheiden. Mir scheint's, als sei der Ton seiner Stücke von dem des Helden bestimmt. Der beredte, grüblerische Hamlet konnte sich nur in einer gewissen Breite der Diktion darstellen. Hamlet ist mehr sprechend, als handelnd, seine Witze, die beredte Darstellung seiner Situation sind sein Handeln. So ist das Ganze ein Sprechstück geworden. Wie die Gestalt des Lear selber gedrängter ist, und er kein Meister der Rede, so geht der rauhe, jähzornige Ton des Stückes seinen Schritt. — Das Stück der Liebe — Romeo — hat ganz das Schmelzende, welches diese Leidenschaft am Romeo zeigt. — Am ähnlichsten ist der „Kaufmann" in der typischen Wirklichkeit des Gespräches, in der Ausführlichkeit und Breite, in der Leichtigkeit und dem poetischen Gehalt, in der Schönheit der Bilder. Der Macbeth ist viel rauher und gedrängter. — Welche Tautologie: O schmölze doch dies allzufeste Fleisch, Zerging und löst' in einen Thau sich auf! — Aber der Affekt liebt tautologisch zu reden. Was er sagt, ist ihm noch nicht stark genug; er sucht immer nach einem noch stärkeren Ausdrucke für dasselbe. Dieser Monolog ist ein verjüngtes Bild von Hamlet's ganzer Gestalt, und erklärt so diese. Der Affekt vertobt sich; so wie der ganze Hamlet, hebt der Hamlet dieses Monologes mit Ueberschwang der Gefühle an, um in Erschlaffung zu enden. Kurze Sätze nehmen immer einen Anlauf zu einem längeren, als wenn das Uebermaaß von Athem, das die Lunge unfähig machte, erst

hinweggestoßen werden müßte, oder, wie wenn etwas eine Röhre verstopft hat, das gestaute Wasser erst heftiger und in Stößen gesprudelt kommt, ehe der gleichmäßigere Fluß sich wiederherstellen kann. — In der affektvollen Scene Hamlet's mit seiner Mutter ist Alles anders, als in der Wirklichkeit. Man denkt an die Antike, wo die Glieder des Menschen ihren wirklichen Zusammenhang haben, aber alle in größeren Verhältnissen gebaut. Auch hier wieder eine Scene, die mit wenig Worten abgethan sein könnte; aber es gilt ja im ganzen Stücke dem Triumphe der Beredtheit, der schauspielerischen Rhetorik. Es sind viele Fälle zusammengetragen, wo diese Rhetorik ihre Gewalt über das menschliche Gemüth zeigt. Auch hier wieder die Beredtsamkeit des Affektes, die Rede oft nur ein breitartikulirter Schrei des Unwillens — „weh', welche That brüllt denn so laut und donnert im Verkünden?" — ꝛc. Das Auslassen des Zornes, wie ein Zugwind in die Flamme. Er schilt die Galle heraus. — Die Gespräche haben den Gang wirklicher Gespräche; das, wovon eigentlich die Rede ist, erfährt man, besonders in den exponirenden, allmälig; die Hauptsache zuletzt. Scheinbare Unordnung. Nur so ist das Retardiren möglich, das zur Breite hilft. Es ist Herauswickeln, Enthalten, und dadurch Vorbereiten. Auch keine logische Ordnung; Natürlichkeit der Hauptcharakter. Es geht auf Einen Punkt los, aber durch Absprünge retardirt. Die Retardationen haben den Charakter der Parenthese. — Jedes Gespräch hat einen gewissen Rhythmus, einen gewissen Ton, der sich nach Lokal, Situation und Charakter richtet, und gleichmäßig durch dasselbe beibehalten wird. In einem herrscht der Affekt, in einem

anderen die poetiſche Ausmalung, oder die Lehre vor. Alſo: ſein Dialog iſt Nachahmung der Natur, aber vergrößernde, verſchönernde. Nichts iſt dünn, was es in der Natur iſt. Auch der bloße Aufſchrei hat eine gewiſſe Breite. Die Hilfsmittel ſind Umſchreibung, Tautologie, Parallelismus und alle rhetoriſchen Figuren, poetiſcher Gehalt, und Lehre. Aber in der Breite wieder eine gewiſſe Concentration durch Zuſammenziehung, eine gedrängte Breite. Das Wichtige, Schwere, Gewaltige iſt gedrängt. Das tändelnde Geſpräch gaukelt phantaſtiſch, die Rede des Herzens iſt eindringlich, mit vielen Wiederholungen (in Umſchreibung). Das Wie der Reden pſychologiſch, wunderbar treu nach der Natur, das Was poetiſch und plaſtiſch verſchönert, und vergrößert, idealiſirt. Ton und Rhythmus von Leidenſchaft und Affekt völlig treu, aber in volleren Akkorden gegriffen. — Die affektvollen Monologe haben gewöhnlich einen einfachen Grundgedanken, deſſen Ausſprechen aber immer wieder durch Nebenvorſtellungen unterbrochen wird. So auch das Geſpräch. Man möchte ſagen: das Hauptmittel Shakespeare's zur Plaſtik, Natürlichkeit, Gehalt des Dialoges iſt die Parentheſe. Denn auch im Zwei-, Drei- und Mehrgeſpräche ſchieben ſich immer zwiſchen Frage und Antwort, zwiſchen Vorbereitung und Sache noch ein und mehre Sätze oder Reden ein, deren Natur die Parentheſe iſt, obgleich ſie nicht mit dem graphiſchen Zeichen ( ) — angedeutet iſt. Es wird faſt immer erſt noch etwas Anderes gebracht, als was katechismusmäßig unmittelbar folgen müßte. Oder mit dem muſikaliſchen Ausdrucke: Ausweichung, Trugmodulation, Trugſchluß. Die Aehnlichkeit der beiden Künſte hierin iſt groß. —

Alle rhetoriſchen Figuren treten als pſychologiſch-pathologiſche auf; darin unterſcheidet ſich Shakespeare auffallend von Schiller, bei dem ſie nur Zierde der Sprache ſind, nicht Hülfe zur Nachahmung. — So z. B. macht die Aſyntheſe einen wahren Eisgang. Die Wiederholung deſſelben Gedankens in verſchiedener Einkleidung macht Lehre, Warnung und Rath eindringlicher. Die Ellipſe bezeichnet die Stufe des Affektes, wo der Verſtand noch zu verdunkelt iſt, um auf die regelmäßige Verbindung der Vorſtellungen denken zu können. Die Länge oder Kürze der Sätze hängt von der größeren Ruhe oder Bewegtheit der Gruppen ab. Die Epipher und Anapher machen feierlich, z. B. in Horatio's Beſchwörung des Geiſtes. Ueberall aber iſt die Sprache eine rhetoriſch-poetiſche und weicht völlig von der Wirklichkeit ab. In mancher Rückſicht weicht die Sprache auch von der Nachahmung der Natur des Affektes ab, ſo z. B. die der lakoniſchen Affekte. Hier iſt das Gefühl des Schweigenden in Sprache überſetzt; z. B. die bilderreiche Rede der Königin, wo ſie das Entſetzen Hamlet's vor dem Geiſte ſympathetiſch empfindet, und deſſen Ausſehen beſchreibt. — In der Darſtellung der Affekte liegt das Schauſpieleriſche; die Beredtheit des Affektes läßt ganz natürlich zu, ja ſie fordert, daß hier auch am meiſten Poeſie niedergelegt werde. — Züge, ſo fein, daß ſie ſich nicht plaſtiſch, poetiſch ausſprechen laſſen, verwirft Shakespeare; er wählt daher wenigere aber größere Züge, und prägt ſie durch rhetoriſche Umſchreibung ein, läßt jeden ſich ausleben; denn eben in ihnen lebt ſich ja der ganze Charakter und in dieſem die Idee des Stückes aus. — Shakespeare liebt es, einen Seelenzuſtand ſich ausklingen

zu lassen, ehe er ihn verändert. Wie wundervoll das erste Auftreten Hamlet's bis zu seinem ersten Monologe. Er zeigt uns allemal erst so zu sagen die Grundtonart, aus der sein Held geht, und läßt uns heimisch darin werden, ehe er modulirt. — Die Unmittelbarkeit liegt bei ihm fast lediglich in der plastischen Form, in der psychologischen Geberde seiner Reflexionen über psychologische Phänomene. Reflexion in Unmittelbarkeit gekleidet.

> Zu viel des Wassers hast du, arme Schwester!
> Drum halt' ich meine Thränen auf. Und doch
> Ist's unsre Art; Natur hält ihre Sitte,
> Was Schaam auch sagen mag: sind die erst fort,
> So ist das Weib heraus. — Lebt wohl, mein Fürst.
> Ich habe Flammenworte, welche gern
> Auflodern möchten, wenn nur diese Thorheit
> Sie nicht ertränkte.

Das ist Beschreibung. Neuere würden das als Anweisung für den Schauspieler hinsetzen: (er will seine Thränen aufhalten, weil er sich ihrer schämt. Aber er vermag es nicht.) Lebt wohl mein Fürst ꝛc. — (er macht Anstrengungen, sein Rachegefühl gegen Hamlet auszudrücken. Da es ihm nicht gelingt, geht er, seinen unmännlichen Zustand dem Blicke des Königs zu entziehen.) Diese Anweisung ist ihm als die Rede selber, an der sie sich als Geberde zeigen soll, in den Mund gelegt. Sie ist aber so gegliedert, daß die kurzen Sätze in ihrem Rhythmus die Unterbrechungen durch Thränen und den immer wieder heraufschwellenden Schmerz darstellen. — Damit den Monolog im Tell zu vergleichen, der reine, bloße Beschreibung ist. Shakespeare würde den Zustand Tell's nach seinem psychologischen Gesetze haben aus-

ſprechen laſſen, aber ſo, daß dieſe Ausſprache pſychologiſch-pathologiſche Geberde hätte, und zugleich den Sinnen und der Phantaſie darſtellte, was die Reflexion ausſprach.

Der ethiſche Inhalt.

Jede Shakespeare'ſche Tragödie hat ſo zu ſagen einen jüngſten Tag, ein Bild des großen Weltgerichtes am Ende in ſich. Bei den mehreren auseinander entſtehenden Verbrechen im Hamlet, die ſich in einem letzten, in einer Geſammtkataſtrophe ſtrafen, wird man an die canoniſche Schreibart oder an die Fuge erinnert. Es iſt der tragiſche Contrapunkt. Zweimal dieſelbe Situation mit kontraſtirtem Hauptcharakter derſelben. Hamlet rächt ſeinen Vater an dem Könige, Laertes rächt ſeinen Vater am Hamlet. Der König will ſich retten, und macht gemeinſame Sache mit Laertes, und holt ſich ſo ſeine Strafe. — So finden wir bei Shakespeare wie bei den Griechen eine *πρώταρχος ἄτη*, eine anfängliche Schuld, die wie ein Wirbel Andere, die nahe ſtehen, mit in ſich hineinreißt. Denn das Böſe, das ſittlich oder intellectuell Verkehrte fällt nicht allein überhaupt auf des Begehrers Haupt zurück, ſondern es reißt auch Andere in den Wirbel hinein, und zeitigt, was ſie von Keimen zur Schuld in ſich haben, durch ſeine Brutwärme, ſich zu verſchulden, dann ſtraft eine Schuld die andere. —

Der Fehler der lyriſchen Steigerung.

Das ließ poetiſche Ausmalung und Gehalt bis jetzt nicht in mir aufkommen, daß ich faſt jede Scene zu einer einzigen Steigerung eines einzigen Gefühles machte. Da die Scenen lang waren, ſo wurde der Eindruck peinlich,

nach dem Gesetze, daß jedes zu lang anhaltende Gefühl, selbst das angenehme, schon durch den Mangel an Wechsel unangenehm wird. Es muß nur Eine solche Steigerung in der Tragödie sein, d. i. der tragischen Stimmung, die der Grund des Gemäldes ist; von diesem müssen sich die einzelnen Scenen kontrastirend und im freien Wechsel abheben. Das ist wiederum ein Vortheil der Shakespeare'schen Form. Mein Fehler war also eine lyrische Steigerung; in dieser ließ sich keine Betrachtung, Ausmalung ꝛc. anbringen; erstlich, weil dergleichen aus der Klimax herausfiel, zweitens weil die zu leidenschaftliche Spannung durch dergleichen zur Ungeduld oder zum Zerreißen der Spannung geführt hätte. Die Leichtigkeit, die freie Bewegung des Gespräches, das Typische war da ganz unmöglich. — Der Anfang muß den Ton anschlagen für das Verhalten der Gemüthskräfte des Zuschauers während des ganzen Stückes, daher muß seine Bewegung frei und natürlich sein, retardirend durch Gehalt, was durch Wechsel der Gefühle, durch Kontrast der Charaktere, und durch die Behaglichkeit des Typischen ausgeglichen wird; so daß keine Langeweile entstehen kann. — Die ergreifendsten Scenen müssen auch die poetischsten und gehaltvollsten sein; dadurch wird die Wirkung auf das Gefühl künstlerisch gemildert, indem man ihm Verstand und Phantasie zu Hülfe ruft. So theilt sich nun die Aufmerksamkeit des Zuschauers; ein Theil wird auf den geistigen Gehalt, ein Theil auf die Bilder der Phantasie, ein Theil auf die Kunst des Schauspielers gelenkt; dem Gefühle wird ebenso viel entzogen von der Bürde, die es sonst peinlich drücken würde. In Dekoration und fremdem Kostüm

kann auch noch dem äußern Sinne ein Theil der Laſt zugewieſen werden. Jede dieſer Kräfte trägt dann nur ſo viel, als ſie gerne trägt. — Der Gang der Hauptſcenen analytiſch, der Inhalt wird herausgewickelt; der Plan ſynthetiſch. Muſter: Hamlet's Scene mit dem Geiſt, mit der Mutter, die Scene, wo ihm die Erſcheinung des Geiſtes gemeldet wird. — Ueberall muß das Geſpräch ſchon an ſich ſelbſt intereſſiren. — Der gewöhnliche Gang des Geſprächs in der Wirklichkeit: durch Aſſociation von Nebenvorſtellungen von einer Hauptvorſtellung aus. Es fällt einem eins über dem Andern ein, und man muß ſich beſtimmen, immer wieder auf die Hauptſache zu kommen. —

Mittle Grade des Affektes.

Man kann die Ungeduld darſtellen, ohne ſelbſt ſympathetiſch durch den Gedanken, daß man die Ungeduld darſtellen will, in Ungeduld zu gerathen und ungeduldig darzuſtellen, ſtatt die Ungeduld. Dabei hat man noch den Nachtheil, daß der eigene Affekt Verſtand und Einbildungskraft paralyſirt, und ſtatt der Darſtellung eines Ungeduldigen eine trockene Darſtellung zuwege kommt. Ich glaube, es war Kleiſt's Fehler, wie es meiner iſt, daß wir ein zu kräftiges Gefühls- und Begehrungsvermögen zu wenig zu disciplíniren wußten. Der Lakonismus ſeiner und meiner Geſtalten im Affekte läßt einen Nichtkenner der Seele ſchließen, wir ſeien zu kalt geweſen, während wir zu heiß waren. Wir reißen an ſolchen Stellen deswegen nicht ſo hin, wie man wünſchen kann, weil wir den mittleren Grad des Affektes, der die Phantaſie erregt, und den Verſtand und den

Menschen beredt macht, überschritten, den der Dichter nie überschreiten darf, wenn er auch seine Personen ihn überschreiten läßt. Man braucht dem Ungeduldigen nur einen Phlegmatischen oder Ruhigen, auch nur einen Ruhigeren, dem Heißen einen Kalten an die Seite zu stellen, so wird man seinen Zweck erreichen, ohne die wirkliche, gemeine Ungeduld und Hitze darzustellen. Es ist das nicht einmal nöthig; man vergleiche Lear. Das schnellere Zuströmen der Vorstellungen, öfteres Abspringen von der begonnenen Reihe und ein glühendes Kolorit, ein schneller Witz genügen. Also eine gewisse, plastische Ruhe muß mein Hauptaugenmerk sein! —

Die Klage J. Schmidt's, man falle bei dem Verfolgen meiner Handlungen aus einer Befremdung in die andere, mahnt Shakespeare's Beispiel zu folgen, der jede Veränderung, auch die kleinste, in Meinung, Wunsch, Gefühlen, Entschlüssen, nicht allein motivirt, sondern diese Motive auch aussprechen läßt, zuweilen selbst ziemlich abstrakt, ja sogar die Motive, die man ihnen fälschlich unterlegen könnte, abweisen läßt.

Einheit bei Shakespeare.

Wie Shakespeare's ganze Poesie das Innerliche, Geistige, Wesentliche über das Aeußerliche, Sinnliche, Zufällige setzt, so hat er auch die äußerlichen sogenannten Einheiten nichts geachtet; aus seiner Behandlungsart kann man aber leicht ersehen, daß er das nur that, weil er die inneren, geistigen, wesentlichen Einheiten, ohne deren Beachtung sie nicht möglich war, über sie setzte. Wie die ganze Dichtart in ein höheres Gebiet hinaufgerückt war, mußten es auch ihre Gesetze sein. Wir

finden, den Einheiten des Aristoteles entsprechend, nun 1) die Einheit des typischen Falles, wonach der ideale Zusammenhang von Charakter, Schuld und Leiden eine Einheit bilden, 2) Einheit des Motivs, der Leidenschaft, 3) Einheit der Stimmung, Geschlossenheit des Gehaltes. — — Die Handlung der griechischen Tragödie eine idealisirte Anekdote, die der Shakespeare'schen ein individualisirter Typus. — Je wahrer eine Darstellung ist, desto schöner muß sie sein. — Als Idealist habe ich angefangen, dann schlug ich aus Ungenügen in den Realismus um, und trieb diesen, soweit es möglich ist. Nun muß ich beide Einseitigkeiten zusammenzufassen suchen, was ja der Zweck meiner künstlerischen Selbsterziehung war. —

Lautes Denken.

Shakespeare's Personen denken gleichsam laut. In der Wirklichkeit wird nur ein Theil des immer fortgehenden Denkens, Fühlens ꝛc. ausgesprochen; er läßt das Ganze laut werden. — Ein unübertrefflicher Meister ist er darin, das Unaussprechliche auszusprechen, überschwängliche Gefühle, bei denen der Mensch, der sie hat, verstummt, weil er keine Worte finden kann, die seinem Fühlen adäquat wären. Die Worte, die Shakespeare ihnen leiht, sind, verständig genommen, zuweilen Unsinn, Bombast; das würde aber, wenn solche Gefühle sich ausdrücken könnten, dieser Ausdruck allemal sein. Und es bleibt kein anderes Mittel als das Shakespeare's — nur daß es Wenigen zu Gebote stehen wird, diese Zustände zu versinnlichen und dem Zuhörer mitzutheilen. Bloße Geberden des Schauspielers thun es nicht, und

der Phantasie des Zuschauers kann man nicht zumuthen, die Pausen zu ergänzen. Auch die Sprache der Wirklichkeit kann sich in solchem Zustande nur Bilder machen; es ist das Thun der Phantasie, selbst das abstrakte Denken mit Bilder zu begleiten, so gut sie kann; auch die Gefühle machen entsprechende Bilder lebendig, deren man sich nur hernach nicht erinnern kann, theils wegen des rapiden Wechsels derselben, theils weil der ruhiger Gewordene sie nicht reproduziren kann, da der Affekt ein schlechter Beobachter, und ein um so schlechterer ist, wenn er sich selbst beobachten soll. Aber man versuche es, absichtlich einen Reflex eines solchen unaussprechlichen Gefühles in sich hervorzubringen, und man wird ein fieberisches Abarbeiten der Phantasie bemerken, ein wildes Umsichschlagen mit Bildern, die die gelähmte Aufmerksamkeit nur so unbestimmt fassen kann, wie riesige Wolkenschatten. Phantasie ist das eigentliche Werkzeug des Dichters; wenn der Mensch das Spiel der Phantasie, wie es Gedanken- und Gefühls-Folgen begleitet, fixiren könnte, so würde dies das unmittelbarste Gedicht geben. Etwas Aehnliches thut Shakespeare's Sprache im Dialoge. Gefühle darzustellen namentlich hat er kein anderes Mittel als die Darstellung entsprechender Phantasiebilder und Nachahmung von Rhythmus und Ton der Gefühle im Mittel der Sprache.

Das Poetische Shakespeare's.

Wodurch ist Shakespeare so poetisch? Weil er in jedem kleinsten, wie größeren Theile, wie im Ganzen Ein Allgemeines in Einem Besonderen giebt. Die Novellen, deren er sich bediente, waren wie ausersehen dazu,

daß er sich ihrer bedienen sollte. Denn sie alle verkörpern Ein Allgemeines in fast grillenhafter Besonderheit, wodurch sie der realistischen Behandlung vorgearbeitet waren. Und hier berühren sich die Extreme. Man betrachte Shakespeare's Stoffe und man wird sich überzeugen, daß eben ihre Besonderheit es ist, welche die typische Behandlungsweise möglich macht. Eben nur am Besonderen kann das Typische hervortreten. Ein anderes Allgemeines, ein abstraktes Ideal, führt zur Unwahrheit, zur poetischen, zur leeren Phrase. Das Typische aber ist die Zusammenfassung vieler Züge. Wie es aus vielen einzelnen, besonderen Erfahrungsfällen genommen ist, so muß das Mannigfaltige vieler einzelnen Fälle zusammengestellt werden, um diesen Typus in Eine Anschauung zu pressen. Das Problem des Dichters muß also ein allgemeines sein, d. h. eines, das wo möglich sprichwörtlich, und der Vorstellung des Publikums geläufig ist, d. h. es muß eine Regel sein, und keine Ausnahme. Jemehr Fälle des gewöhnlichen Lebens in ihm zusammengefaßt sind, desto besser. Die einzelnen Motive müssen dieselben sein, die in den Menschen, im Publikum wirken, welche diese aus Erfahrung kennen, deren Nothwendigkeit sie also begreifen. Die Fabel selbst in ihrem Reichthum, ihrer Zusammenstellung braucht den in der Wirklichkeit gewöhnlichen Fällen nicht zu entsprechen, ja sie kann es nicht aus schon beregtem Grunde. Doch ist es gut, wenn auch die Handlung bei aller Besonderheit in dem Sinne allgemeiner Natur ist, daß die darin dargestellten Mächte nicht als Sitten und Gebräuche auftreten, die nur zu gewisser Zeit und in gewissen Ländern gegolten haben, daß man auch demjenigen,

was in der Gegenwart zufällig, was Krankheitserscheinung am moralischen Sinne oder am Menschenverstande und Schönheitssinne ist, den Eintritt verwehrt. Schiller's Spruch „was niemals war, das ist zu allen Zeiten" läßt sich auch so umstellen: Nur was zu allen Zeiten war, das ist — für die Tragödie — wirklich. Auch Gervinus hat gefunden, daß die besondersten Charaktere Shakespeare's zugleich die am meisten typischen sind. — In der Qualität muß der Dichter wie die Natur schaffen; in der Quantität darf er darüber hinausgehn. Er darf, der Tragiker muß sogar seinen typischen Fall extremer wenden, als die Fälle aus der Wirklichkeit, die er zusammenfaßt, ausgehen. Denn er braucht einen Abschluß, den die Fälle in der Wirklichkeit gewöhnlich nicht haben, wo das Leben ein Problem durch das andere, oft durch das verschiedenartigste modifizirt oder ganz verschlingt. Dem Dichter liegt ob, nicht was die Natur, sondern wie die Natur schafft, ihr nachzuschaffen. —

Ruhepunkte der Leidenschaft.

In Momenten, wo der Affekt der Leidenschaft ruht, kann sich der eigentliche Charakter der Person ausleben, und auch des Zuschauers Sympathie kann so lange ausruhen, um dann um so bereiter und kräftiger zu folgen. Da läßt sich natürliches Gespräch entwickeln und wenden. Auch ist dadurch das Peinliche zu mindern, und künstlerisch zu mildern. Hier ist der Schein des wirklichen Lebens zu fassen, während das beständige Spiel des Affektes in Einer Person etwas Unnatürliches und Absichtliches hat. Nicht allein der Affekt, auch die Ruhe, das Zurücktreten der Leidenschaft vor anderen Dingen

muß dargeſtellt werden, wenn das Bild ſowohl der Leidenſchaft als des Charakters vollſtändig und naturgetreu ſein ſoll. Vergleiche Hurd. — Dieſes Vortheiles des Auslebenlaſſens habe ich mich bei meinem Streben nach Steigerung beraubt. Natürlich iſt es, daß dieſe Ruhepunkte gehaltvoll und voll Naturzügen des Geſpräches ſein müſſen, damit der Zuſchauer nicht gelangweilt wird. Darum iſt es nöthig, nicht gleich vom Anfange an nach leidenſchaftlicher Spannung zu trachten. Auch der Charakter muß ſeine Ruhepunkte haben, nicht immer individuelle Männchen machen. — Dadurch entſteht Karrikatur, wie oft bei Hebbel. — So läßt Shakespeare ſeinen Romeo ſcherzend ſeine Melancholie und Liebesvertiefung verlaſſen. —

Eindruck der Diktion Shakespeare's.

Die meiſten Stellen der Shakeſpeare'ſchen Stücke können beim Leſen den Eindruck von Kälte machen. Man wird mehr von der Schönheit, Kühnheit und Pracht der Poeſie ergriffen, als von dem Gegenſtande. Das Haften an den einzelnen Stellen läßt keine rechte Spannung aufkommen. Schiller in ſeiner Jugend fand ihn zu kalt und grell. Bei der Aufführung iſt's anders. Da fliegen die Stellen, an denen man beim Leſen hängen blieb, zu ſchnell vorüber, als daß ſie uns die Wirkung der mächtigen Situationen und großen Geſtalten beinträchtigen könnten. Da ſind die ſchweren und tiefen Gedanken nur Glieder der rhetoriſchen Ausbreitung von Leidenſchaft und Affekt; ſie rollen in dem mächtigen, breiten, raſch aber nicht heftig fließenden Strome dahin als einzelne Wellen; eine drängt die andere. — Beſonders die ein-

zelnen Reden ſcheinen beim ruhigen Leſen kühl gegen die Reden in einem Drama Schiller's; aber es iſt eben die Kühle der Geſundheit. Man fühlt immer heraus, daß der Dichter ſelbſt den Affekt ſeiner Perſonen nicht theilt, daß er ſich ironiſch gegen ihn verhält. Er ſteht nie auf der Seite einer Leidenſchaft, die ihm das Abſolute wäre, ſondern immer über den Parteien. Ohne dieſe Kühle läßt ſich keine Klarheit, keine Zeichnung denken. Darum wird er nie lyriſch hingeriſſen, ſich ſelbſt in das Spiel miſchend. Und ſo ruft er auch im Zuſchauer ein Etwas auf, das mit ihm über dem Ganzen ſchwebt, während die ſinnlichen Kräfte ſympatiſch ſich parteien und mitkämpfen. Das iſt, was Schiller'n fehlte. Bei ihm ſieht man immer, daß die Wärme für die Reden der Perſonen, die lyriſche Erregung, ſein Urtheil über die Perſonen verdunkelte. Das giebt eine Hauptregel für die Produktion: Man muß nicht wollen, daß jedes Wort, jede Rede die Spannung vermehren ſoll, man muß ſich auf ſeine großen Situationen verlaſſen, auf die Wirkung des Ganzen als Ganzen. Gehalt und Poeſie iſt dann die Hauptſache; alles hektiſche Fortſtreben, alle Haſtigkeit muß abgelegt werden, alle zu große Unmittelbarkeit und Innigkeit, weil dieſe zu dünnen, kleinen Züge führen, alle Ungeduld, die in jedem Einzelnen die Wirkung erzielen will, die nur das Ganze machen ſoll. — Anſtatt auf Vermehren der Spannung, muß Alles auf Milderung derſelben angelegt ſein. Die Hauptſache, daß immer die Situation beleuchtet wird. Iſt der Plan, das Ganze auf Wirkung eingerichtet, ſo iſt das Beſtreben, in jeder Rede zu wirken, unnütz, wenn nicht dieſe Wirkung auf Poeſie und Gehalt ſich gründet. — Alſo Ruhepunkte,

wo die Leidenschaft unter der Asche unsichtbar fortglimmt bis der Affekt der Leidenschaft wiederum als Flamme durch etwas Aeußeres — durch Association oder Absicht — angefacht aufschlägt. Leidenschaft kein perennirender Affekt. Im affektlosen Zustande kann der Leidenschaftsträger wie die anderen Personen reden; besonders wenn die Leidenschaft verdunkelt ist. — Auch der Schauspieler muß gezwungen werden, Alles durch großen Kunstverstand zu ordnen und auszuführen, von allen kleinen Kunststücken, praktischen Pfiffen abzusehen — auf's Wesentliche zu gehen; die Abgänge und sonstigen kleinen Mittel werden ihm abgeschnitten. Er muß ebenfalls durch's Ganze seiner Leistung — des Charakters — wirken; im Behandeln des Affekts, im Pathologisch-Rhetorischen, im Vortrage geistreicher Einfälle, in Darstellung der Stimmungen der unbelauschten und vertrauten Natur kann er sich genugsam zeigen.

Keine Scene macht bei der Aufführung des Hamlet einen stärkeren Eindruck, als das erste Auftreten der wahnsinnigen Ophelia; vermuthlich wegen der völligen Unempfindlichkeit, die Ophelia gegen ihr Unglück hat. Eine große Empfindlichkeit, und der völlige Mangel daran, scheinen einerlei Wirkung zu thun. Im letzteren Falle füllen die Zuschauer das aus, und im ersten sympathiren sie. —

Wie gleichgiltig Shakespeare gegen die äußeren Effecte ist, zeigt die Scene, wo Laertes sich des Schlosses bemächtigt. Wie war das auszubeuten! Hier ist nur das Nothdürftigste; ein Edelmann erzählt in langer Rede Laertes' Aufruhr. Da ist kein Hasten, kein Durcheinander, keine Ausmalung einer solchen Situation. Natürlich,

denn hier würde alle äußere Spannungserregung zerſtreuen, die Handlung unruhig machen, und die Aufmerkſamkeit von der Hauptſache ablenken. Nach dieſer kreatürlichen Aufregung hätte der Zuſchauer weder Luſt, noch Fähigkeit, dem wieder ruhigeren Gange der Handlung mit Intereſſe zu folgen. Dergleichen Anläſſen und Gelegenheiten, die Scene zu beleben, geht Shakeſpeare jederzeit mit weiſer Abſicht vorbei. Dergleichen Nebendinge macht er mit wenigen Strichen ab. Nur das, was von dem Aufruhre dienen kann zur Beleuchtung der Hauptidee, nämlich, wie leicht es iſt, gegen dieſen König zu agiren, wird dargeſtellt. Das Volk will dem Laertes helfen, und hilft ihm, den Tod ſeines Vaters zu rächen an dieſem Könige; wie viel leichter nun wäre es dem Lieblinge dieſes Volkes geworden, Hamlet, ſie zur Rache für ſeinen Vater zu gewinnen! Aber das iſt nicht weiter dargeſtellt. — Nur für das Ganze der Handlung ſucht er zu ſpannen. Die Spannung hängt bei ihm, und damit die Illuſion, jederzeit an der Entwickelung des idealen Nexus, der Idee. — — Ueberhaupt, alle heftige That muß mit großer Mäßigung behandelt werden; erſtlich wird eine ſolche ohnehin über das Andere hinausſchreien, dann bringt eine ſolche leicht ein Erwachen aus der Illuſion und dem Genuſſe hervor, eine Störung, die ſelten wieder gut zu machen iſt. —

Shakeſpeare's Diktion erinnert an die Tizianiſche Venus. Kein Zoll dieſes Fleiſches an ſich wird, in der Nähe beſehen, überzeugen, ſelbſt nicht das ganze Fleiſch in der Nähe beſehen; aus einiger Entfernung, wo man das Ganze überſehen kann, weckt es dagegen die wunderbarſte Illuſion, die je einem Maler gelang. So ſind

die einzelnen Sätze in Shakespeare's Reden, die einzelnen Scenen oft wunderlich, weil man nicht begreift wozu. Kommen aber alle Theile in ihrem Zusammenhange in Bewegung, dann ist's ein anderes, dann werden die Grellheiten zu Schatten, die Poesie zum Lichte, dann wird das Todte wunderbar lebendig, und die richtige Spannung stellt sich ein. —

Die Hauptsache, daß die dramatische Rede charakteristische Geberde hat, das Gespräch individuelle Wendungen, die aber typisch sein müssen. Der allgemeinste Gehalt, aber besonders die bekannteren Bemerkungen individuell eingekleidet, so daß sie durch die Form wie neue erscheinen. Nimmt man die Charaktere typisch, wovon die Kopieen, wenn auch unscheinbar, in der ganzen Welt herumlaufen, so braucht man nicht in Sorgen zu sein, das Werk werde so leicht veralten. Ein Beispiel: Polonius. Seine Vielbienerei, die ihn sich so beidrängen macht, den Hamlet zu erforschen, ist typisch. —

Besonders ist Shakespeare ein Meister in der dramatisch-psychologischen Stickerei; wie er den vorübergehenden Seelenzustand auf den Grund eines dauernden aufzutragen weiß, woraus wiederum theatralischer Kontrast entsteht. So wie er seine Melancholischen scherzen läßt, z. B. Romeo, dann Hamlet, z. B. in der Scene nach der des Geistes. In diesen Modifikationen liegt ein wunderbarer Reiz, wie in allen gemischten Gefühlen. Es ist Scherz, aber melancholischer; desgleichen wenn ein Coriolan vorübergehend zärtlich und weich wird. Es gehört dies in's Gebiet der Doppelrollen; so wenn Imogen sich aus Furcht recht männlich stellt. Jeder Charakter muß einen Grundton haben, auf den die vor-

übergehenden Stimmungen, durch ihn modifizirt, aufgemalt sind, so daß die Grundfarbe hindurchscheint. Dieser fehlt in den Schiller'schen Dramen der zweiten Periode, z. B. im Wallenstein; in dem Resignirten erkennt man nicht mehr den Angreifenden, desgleichen fällt die Maria Stuart mit ihrem lyrischen Monologe „eilende Wolken" ꝛc. ganz aus ihrem Grundtone. — Antonio beim Gerichte im Kaufmann „und schneidet nur der Jude tief genug" ꝛc. (A. 4, 1.) —

Das Wunderbarste am Hamlet: es giebt kein Stück, das eine reichere Handlung darböte, und doch auch keines, in welchem dem Dialoge freier der Zaum gelassen wäre, keines, worin die Grundidee so immer gegenwärtig, und auch keines, in welchem die Phantasie sich mehr gehen zu lassen, und willkürlicher schiene.

Bayerische Staatsbibliothek München

Otto Ludwig.

Shakespeare-Studien.

Aus dem Nachlasse des Dichters

herausgegeben von

Moriz Heydrich.

Bd. 2

Leipzig
Verlag von Carl Cnobloch.
1872.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

D. Studien aus den Jahren 1857—1858.*)

Gemischtes Gefühl beim Tragischen.

Die Tragödie darf nur in gebrochenen Farben arbeiten, nur Gefühle erregen, die aus angenehmen und unangenehmen Elementen gemischt sind, doch, wenn möglich, so, daß durchgehends, wenigstens vorherrschend das angenehme Ingredienz überwiegend ist, wenigstens darf es dem unangenehmen nie zu lange und nie zu sehr nachstehen. Ein gemischtes Gefühl. Die tragische Kunst geht lediglich auf Erwartung und Unterhaltung der tragischen Stimmung, eines gemischten Gefühles, aus Freude an der Gestalt und Schmerz über die Uebel derselben. Der Held darf nicht unschuldig leiden, weil dieser Schmerz sonst ein wüstes unpoetisches Gefühl werden und die poetische Wirkung vereiteln würde; aber sein Leiden muß über das Maaß seiner Schuld hinauswachsen, weil sonst das Mitleid nicht zum Affekt würde. — Wie der Landschafter seinen Farben den Luftton zumischt, so muß die beabsichtigte Grundstimmung der

*) Manuscriptband III, (Heft 3,) gr. 8., 142 Seiten.

Tragödie alle ihre Einzelheiten durchdringen; unter dieser Bedingung kann der Dichter dann auch komische Bestandtheile — nur nicht ganze Situationen und Episoden — aufnehmen, wenn er sie nach dem tragischen Lokalton stimmt. So liegt auch auf den Späßen des Narren im Lear, in der Todtengräberscene Hamlets ꝛc. so zu sagen der tragische Lichtreflex des Ganzen. Die Späße des Peter mit den Musikanten zeigen schon geringere Meisterschaft, wenn gleich Julie nur scheintodt und die Scene mehr eine Füllscene ist, ähnlich wie der Pförtnermonolog im Macbeth, oder vielmehr ein Einschiebsel aus theatralischem Bedürfniß. Die Witze des Narren im Lear gehen wie ein komischer Chor immer auf den tragischen Kern selbst; indem sie ihn mit humoristischen Schlaglichtern beleuchten, sind diese Schlaglichter selbst von der Trübe dieser Atmosphäre angedunkelt. — Soweit es möglich, muß schon die Fabel, die Gestalt der Handlung in kürzester Erzählung, die beiden Ingredienzien in dem ebenverlangten Mischverhältnisse in sich haben. Dagegen gesündigt zu haben, ist mein großer Fehler im Erbförster. —

Die Poesie im Konflikte mit Religion und Moral.

Die Poesie kommt in ihren Konsequenzen mit Religion und Moral in Konflikt. Das zeigen zwei große Exempel, die altgriechische, besonders ihr Gipfel, Sophokles, und die Goethe-Schiller'sche Tragödie, wo sie jener folgt. Das einem drohenden Fluche Ausweichenwollen, das ihm erst recht entgegenführt, dann die Figur, daß, was gethan wird, in liebender Absicht zu des Gegenstandes Verderben ausschlägt, dies ist poetisch und er-

greifend in hohem Grade; aber es ist ein gräßlicher Gedanke, wenn man die höhere Leitung der menschlichen Dinge sich so tückisch vorstellt, so bösartig und unmoralisch; und weicht man aus, indem man eine göttliche Führung leugnet, so bessert es nicht, daß man dem sogenannten Zufall diese Perfidie, und zugleich Gewalt über Menschen, die besser wie er, zuschiebt. Shakespeare hat dergleichen nie, das ist seine wahre Frömmigkeit. Will man diesen Kunstgriff anwenden, so darf man's nur so, daß die Mühen, den Folgen einer Schuld zu entfliehen, tiefer in Schuld und in äußeres Verderben hineinführen. —

Tragische Schuld.

Jemehr das Leiden die Schönheit und Kraft der individuellen Gestalt zeigt, je kräftiger das Getroffene reagirt, desto mehr wird das Tragische über das blos Traurige hinaufgehoben. Je weniger Werth für den Helden das Leben mehr haben kann, desto leichter tragen wir seinen Tod. — Für die pragmatische Motivirung gilt überhaupt das Gesetz: Der Autor darf nichts geschehen lassen, als was er uns erwarten ließ, er darf aber auch nichts erwarten lassen, was er nicht geschehen lassen will; für die höhere Motivirung: er darf nichts geschehen lassen, was er uns nicht zu wünschen zwang, und nichts uns zu wünschen zwingen, was er nicht geschehen lassen will. Dies sind Hauptgesetze. — Ferner für die Behandlung: mehr Dialog, als körperliches Thun, durch Eingestehn, der Vorgang sei nicht gemeine Wirklichkeit; Vermeidung des Hastigen, Dünnen, Plötzlichen, kurz alles Dessen, was aus der poetischen Wirklichkeit

in gemeine Täuschung hinüber reißen könnte. Bilder, Reime, Aktion, in der der Schauspieler seine ganze Kunst zeigen kann, wie der Poet die seine darin zeigt, so daß auch durch Bewunderung des Künstlers einige Ableitung der Aufmerksamkeit von dem Schrecklichen des Stoffes bewerkstelligt wird. Es darf im Leidenden nicht blos die gemarterte, hilflose Sinnlichkeit erscheinen, das Leiden muß möglichst in Form eines Handelns erscheinen, wie in der Schuld das Handeln in Form eines Leidens. — Bei Weitem die Hauptsache ist der ideale Nexus, zumal im historischen Stücke größeren Maaßstabes. Dagegen tritt der pragmatische, soweit er nämlich nicht mit dem idealen Nexus zusammenfällt, zurück; wir verlangen in einem großen Gemälde große Linien, und es stört uns sogar, wenn das Kleine zu wichtig behandelt wird. Alles Große verlangt zu seiner Behandlung eine gewisse Kühnheit, einen „Griff". — Schuld, d. h. die Provokation des Leidens, die relativ freie, aber jedenfalls eigene Handlung, durch welche der Held eine Reaktion weckt, an der er, wenigstens physisch, zu Grunde geht, der Anfang der tragischen Handlung, deren Schluß die Katastrophe. — Diese Schuld, deren nothwendige Folge eine Fortsetzung ihrer, aber schon in Gestalt eines Leidens, eines Zwanges, muß durch den Charakter des Helden motivirt werden; die Situation muß hier an zweiter Stelle stehen, blos Gelegenheitsursache sein, während die aus der Schuld und den Situationen, die die Reaktion der beleidigten Mächte darstellen, folgenden Handlungen weniger frei erscheinen dürfen. — Es erhellt nun, daß des Helden Charakter aus der Schuld gebildet werden muß, daß ihre Bedingungen zu den Hauptzügen dieses

Charakters werden müſſen. — Das Geheimniß des Bühnenſtückes iſt: daß alles ſo nothwendig als möglich, ja ſchon feſtſtehend und unabänderlich, und doch zugleich wie eben erſt werdend, wachſend erſcheint. Alſo möglichſt viel Expoſition, aber immer in Form lebendiger, lebhafter, affektvoller Handlung. Immer ſchon Feſtes, das uns aber eben vor den Augen erſt zu werden ſcheint. Man ſieht immer bei Shakespeare, daß ihm intereſſante, gehalt- und affektvolle Geſpräche mit ſtarken Kontraſten die Hauptſache ſind, das Erſchöpfen einer Stimmung; die eigentliche Handlung, der pragmatiſche Nexus iſt ihm blos der Gelegenheitsmacher dazu, die Stiele, Blätter, Stamm, Zweige, die bloſen Bedingungen zu dem Entſtehen der Blüthe und ihrer Farben und Düfte. Hier iſt nun die reine Poeſie, der Schein der abſichtsloſeſten Natur, der reine Zweck, die Idee.

Wohl zu hüten, daß das, was die Schuld ſein ſoll, dem Thäter nicht als das Rechte und Nothwendige erſcheint. Man ſehe den alten Lear, wenn er ſeine Thorheit begehen will. Daß es unrecht iſt, was er thun will, fühlt der Zuſchauer, und er ſelbſt bringt keinen Grund für ſein Thun, auch gar nichts, was nur die Meinung erlaubte, er glaube Recht zu thun; er weiß, daß er unrecht thut, wenn er es auch nicht ausdrücklich ſagt, aber er thut das Unrecht dennoch. Auch ſpäter bringt er nichts, was glauben machen könnte, er halte ſein Thun gegen Cordelia, ja nur ſeine unſinnige Güte gegen die böſen Töchter für recht, ja er entſchuldigt es nicht einmal, geſchweige, daß er es bei ſich rechtfertigte. Die Schändlichkeit der böſen Töchter und ihr Unrecht gegen ihn iſt's allein, was er markirt und darin iſt des

Zuschauers Gewissen einverstanden mit ihm. Auffallend ist die Scene vollends im Macbeth, wo er so gar nichts thut, die schändliche That, die er verüben will, nur etwas auch nur vor sich selbst zu verschleiern, vielmehr ist er selbst ein so entschiedener Verdammer derselben, wie es nur irgend das Gewissen des Publikums sein kann, aber er thut sie doch. Daß seine Leidenschaft diese entsetzliche Stärke hat, das bringt in uns zugleich ein Gefühl wie von Bewunderung dieser Stärke, und doch von Mitleid hervor für dies so tief moralisch empfindende Gemüth, daß solche Leidenschaft es doch hinreißt. Hier ist das Geheimniß des wahrhaft Tragischen: daß der Held in seinem Unrecht zugleich imposant und mitleiderweckend in dem Unrechte, das er selber thut, erscheint, da er dieses doch mehr zu leiden scheint in seinem Thun, als es thuend. Durch solche Schuld gewinnt er nun erst eine Innerlichkeit, eine Geschichte der Seele, die ihn über das Marionettenhafte hinaus, und in den Schoos unserer Theilnahme hebt. —

Epische und dramatische Konflikte.

Ein Kampf liegt allem Epischen und Dramatischen zu Grunde; zwei handelnde Mächte, die sich bekriegen. Der Kampf innerhalb eines Volkes, einer Stadt hat noch viel Episches, der Kampf in den engern Grenzen der Familie, je näher sich die Personen auf den Hals rücken, desto geeigneter sind sie schon zu dramatischer Behandlung, der Kampf in einer und derselben Person am meisten — Hamlet, Macbeth. Hier entsteht das, was ich früher Doppelrollen genannt habe. So spielt Hamlet selbst eine Doppelrolle, d. h. er spielt durch die eigene

Natur gezwungen zwei Rollen, den Rächenwollenden, den Bedenklichen, und dabei noch absichtlich den Wahnsinnigen. Es ist bei Shakespeare kein Nebeneinanderlaufen des Dramatisch-Theatralischen, der ethisch-psychologischen Idee und des Stückes selbst, sondern dieser Widerstreit in derselben Person ist zugleich das theatralisch-dramatische Thema und der Kern der Idee. —

Falsche Sentimentalität in der Auffassung des Tragischen.

Unsere Zeit erschrickt vor dem Gedanken, daß ein Mensch eine eigene Schuld haben könne. Mißverstandene Humanität hat seit einer Anzahl von Jahren, um die Menschen von harten Urtheilen und unthätigem Abwenden vom Sünder, der dadurch noch tiefer in Sünde zu gerathen in Gefahr kommt, zur Milde und Bethätigung derselben zu bewegen, dem Publikum eingepredigt, und Nebenursachen helfen dazu, wie z. B. politische und sociale Wühlerei, daß im Menschen nicht das Individuum, nicht ein freies Ich, sondern daß allerlei andere Agentien in ihm sündigen, z. B. der Staat, die Gesellschaft, Schule, Ehe, Bildungsgrad ꝛc. Eine so bequeme Lehre nahm man gern an, weil, was zu milderem Urtheil über den Nebenmenschen führen sollte, zunächst den Menschen zu berechtigen schien, über sich selbst milder zu urtheilen, also sich nicht mehr vor eigener Versündigung zu fürchten; denn, versündigte man sich, so war man, nach dieser Doktrin, ja nicht mehr ein Beleidiger, sondern ein Beleidigter; also nicht einer, der Unwillen verdiente, nein einer, der Mitleid verdiente. Wie weit man das trieb, sieht man an der neuesten Auffassung des Shylock, die diesen komischen Popanz oder gräßlichen Hanswurst

zu einem tragiſchen Helden macht. — Es iſt dies die unmoraliſchſte Art von Sentimentalität, die es geben kann, ſeine eigene Erbärmlichkeit als etwas Großes, Edles zu fühlen, indem man allen ſchlechten Gelüſten nachgiebt, ſich als einen Märtyrer, wo man ein Weichling, ſich als ein Held zu fühlen, um eine Entſchuldigung, ja einen Sporn zu haben, ſich ſelbſt Alles nachzuſehen. Zu Shakespeare's Zeiten lebte ein kräftigeres, ſtolzeres Geſchlecht, das in der Entſchuldigung, der Verführte, der Gezwungene zu einer Schuld zu ſein, nur einen Schimpf mehr ſah, das lieber für böſe, als für ſchwach gelten wollte. Und dies mit Recht; denn der Starke iſt doch Etwas, ſelbſt ſein Verbrechen kann etwas Impoſantes haben, es iſt das Erforderniß zur Tugend, die Selbſtbeſtimmung, wenn auch falſch angewandt, vorhanden; aber in dem Gallert, das nichts aus ſich ſelbſt ſein kann, das zur Tugend wie zum Laſter verführt werden muß, iſt gar nichts mehr von der urſprünglichen Hoheit des Menſchen, von dem Adel, der ſelbſt im gefallenen Engel noch imponirt. Ein Menſch, der ſtark genug iſt, böſe zu ſein, kann ſelbſt das Mitleid noch erregen. Und nur ein Menſch, in welchem die Kraft iſt, gut oder böſe ſelber zu werden, kann ein Schickſal haben. Aber auch nur für ein Publikum, das ſo denkt, iſt eine Tragödie möglich. Shakespeare iſt ein Richter. —

Leidenſchaft und Affekt.

Die gefährliche Faſſung der Leidenſchaft, die ſich noch ſelber beobachten kann; denn das unterſcheidet ja eben Leidenſchaft und Affekt, daß jene den Kopf hell macht, Geiſtesgegenwart giebt, ſelbſt die Kraft, Affekte

nicht aufkommen zu lassen, die Aufmerksamkeit schärft und ausdauernd macht, den Menschen förmlich kalt macht, ruhig, aber nicht mit der Abspannung der Ruhe des sich auf's Neue sammelnden Affektes. Die Sprache und Mimik der Leidenschaft ist die Sprache der zusammengefaßten Kraft, nachdrucksvoll, ohne heftig zu sein, die Sprache der Entschiedenheit, denn die Leidenschaft will ihr Ziel erreichen, sie schwankt nicht; all ihr Trachten geht nur nach dem Einen; um das Ziel zu erreichen, spannt sie alle Kräfte an, sogar die denkenden, die ihr entgegenwirken sollten — wie der Wind erst gegen das Gewitter, dann aus dem Gewitter kommt, und aus einem Gegner ein Diener der Verwüstung wird. Das Bild paßt noch weiter; die einzelnen Blitze vom bloßen Wetterleuchten bis zum stärksten Donnerschlage sind die dienenden Affekte, denn auch diese unterjocht sich die Leidenschaft, und so jäh und schrecklich Donner und Blitz sein mögen, in der langsam fortrückenden Wolkenmasse herrscht kaum eine Bewegung; nur Ausdauer, fortwährend gespannte, aber ruhige und immer gleiche Kraft, unbegrenzte Vorbereitung, Unwiderstehlichkeit und, man möchte sagen, ein gewisses imposantes Phlegma charakterisirt das Verhalten eines Gewitters. Eine große Leidenschaft hat wie ein Gewitter das Imponirende der Möglichkeit, das Ungeheuerste von Kraftäußerung aus sich geschehen zu lassen. —

Der Affekt wechselt immer zwischen den Extremen von Sprachlosigkeit aus Stärke und von Sprachlosigkeit aus Schwäche, zwischen Ueberspannung und Abspannung des Gefühlsvermögens, und den Graden dazwischen, die oft mit großer Schnelle durchlaufen werden; es ist eine

stete Unmacht des Menschen über sich selbst; die Leidenschaft dagegen ist eine stete Concentrirung der Kraft des Menschen über sich selbst, und dadurch über Andere. Ihre Sprache daher eine Sprache, in der alle Gemüths-, Geistes- und Körperkräfte mitwirken, eine potenzirte, wie denn der Mensch, der ganze sinnliche Mensch in ihr potenzirt erscheint, eine ruhig gewaltige, entschiedene, wo sie den sittlichen Geist absorbirt und verdunkelt, und wo sie ihres Zweckes gewiß ist. Doch hat selbst die Leidenschaft ihre Ruhepunkte, wo sie vorhanden ist, aber nicht sichtbar, wie eine Kenntniß im Gedächtnisse, wenn der Mensch mit Anderem beschäftigt ist, oder wie eine Kraft, die eben nicht gebraucht wird. Doch wird die Persönlichkeit immer den habituellen Zügen der vorhandenen, wenn auch momentan latenten Leidenschaft nicht widersprechen. —

Dramatische und lyrische Steigerung.

Man muß vermeiden, daß die dramatische Steigerung zur lyrischen wird, in der das Gefühl so vorherrscht, daß Charakteristisches, Exponirendes, Motivirendes geradezu störend wird. Man sehe bei Shakespeare z. B. in der Gerichtsscene im „Kaufmann", wo die Spannung am höchsten, wie da noch ausgesponnene Scherze stattfinden. Das ist nun die Probe des Echttragischen; an jeder Stelle könnte, auch in den pathetischsten Scenen der Narr parodirend hineinreden, ohne daß das Pathos lächerlich würde. Das macht Shakespeare's Poesie so nothwendig, so heiter, selbst im schrecklichsten Vorgange alles Peinliche entfernend, das macht es ihr möglich, so gehaltvoll zu sein, so reich an Gedanken. Bei der lyri-

schen Behandlung ist ein stetes gewaltsames Anspannen und Zurücksinken des Affektes des Zuschauers; gegen das Ende des Aktes wird er immer stärker gepackt, am Ende ist er am aufgeregtesten. Nun beginnt der nächste Akt wieder in einer gewissen Nüchternheit, bis das Kunststück wieder beginnt. Die lyrische Weise hebt Stetigkeit und Ganzheit des Interesses auf; auf welche beiden dagegen die dramatische Weise als auf ihre Hauptbedingungen hinarbeitet. — Welche sinnliche Frische gewinnen Shakespeare's Stücke dadurch, daß keine lyrische Steigerung der einzelnen Scenen dem Humor und zwar dem heiteren, den Zutritt verwehrt. Die tragische Heiterkeit, ein Hauptpunkt, bei Shakespeare zu lernen! —

Das Bewunderungswürdigste bei Shakespeare, wie er zu concentriren weiß, wie er eine gewisse Anzahl Personen, die eigentlich das Stück spielen, sich so nahe zu rücken weiß, und wie schnell und ohne große Maschinerie die gewaltigsten und ergreifendsten Scenen sich folgen. Eine Hauptsache dabei ist, daß er nicht mehrere Charakterentwicklungen nebeneinander hergehen läßt, ja eigentlich nur zeigt, was mit einem Hauptcharakter die Leidenschaft beginnt, wozu sie ihn bringt, und gewöhnlich ohne Umkehr. Othello bleibt derselbe einfältigredliche, ehrgefühlige Mann der That; die Leidenschaft macht nichts anderes aus ihm, er wird ein Mörder, ohne aufzuhören, Othello zu sein.

Künstlichkeit der Motive.

— Alles Raffinirte ist zu vermeiden. Am Raffinement krankt das klassische Theater der Franzosen. Die einheitliche Form ist nur möglich bei dem Verfahren der Alten, wenn die Handlung einfach und eigentlich mehr

blos eine Katastrophe, als eine ganze Handlung ist. Soll sie einen reicheren Inhalt haben, so muß der Dichter raffiniren. So verfielen die Corneille ꝛc. auf die Spielerei mit dem Wechsel der Affekte, die schon deßhalb keine wahre Wirkung macht, weil der Zuschauer so schnell nicht folgen, die Sache nicht miterleben kann. Viele ganz äußerliche Motive kamen schon bei den Griechen hinein, z. B. des einander Nichtkennens Solcher, die eigentlich Freunde sein sollten und sich nun als Feinde begegneten; die Franzosen behielten sie bei, und verdarben die Tragik der Stoffe durch die Erzielung einer Ueberraschung. Bei Shakespeare findet man diese Motive dahin verwiesen, wohin sie gehören, in die Komödie. —

Idee des Dramas.

Die Idee des Dramas muß mehr concret als abstrakt, mehr in künstlerischem als philosophischem Sinne genommen werden, sie ist die Einheit des Mannigfaltigen, der Standpunkt, aus dem das Mannigfaltige sich als Einheit anschauen läßt, und darum die Hauptbedingung aller Wirkung; das Band, ohne welches die Wirkung in Wirkungen zerfallen muß, die sich gegenseitig aufheben. Sie ist das plastische Gesetz des Werkes. Wenn Lewes von der Idee eines Dramas nichts wissen will, so ist zu sagen, daß sie bei der Betrachtung der Wirkung des Dramas nicht übergangen werden kann, da sie das Hauptmittel der Wirkung, die ausschließliche Bedingung derselben ist, das Mittel, wodurch die verschiedenen Theile zum Ganzen, das Mannigfaltige eben zum Kunstwerke, zum Organismus wird. Nur darf

man „Idee“ nicht im transcendentalen, oder überhaupt spekulativen Sinne nehmen, sondern als Naturidee. Der Dichter hat allerdings eine Idee, aber keine philosophische, sondern eine poetische Abstraktion, d. h. innerhalb der Anschauung. Die Organe des Gedichtes haben eine bestimmte Gruppirung, ein bestimmtes Verhältniß zu einander, dieses hat einen Mittelpunkt, und dieser ist die poetische Idee. —

Das Theatralische.

Was ist das Theatralische? Mich dünkt, es hat zwei Begriffe unter sich, den einer malerischen Ausfüllung der Rahmen des Bühnenbildes; das ist das schlechte Theatralische; dann den des Schauspielerischen, das gute Theatralische, weil zugleich Dramatische. Das eine ist das Theatralische im Raume, Gruppen ꝛc., das andere das Theatralische in der Zeit. Das Plastisch-Mimische und das Dramatisch-Mimische; ersteres besonders der Oper, das andere dem rezitirenden Drama unentbehrlich. Goethe in seiner Abhandlung über Shakespeare versteht unter dem Theatralischen wesentlich jene erste Species desselben. —

Zur Lehre von der Gliederung.

Man muß sehen, daß jedes Glied des idealen Nexus zugleich ein großer schauspielerischer Effekt wird, dann ist das Resultat des Gliedes zugleich der schauspielerische Effekt; und der Pragmatismus, durch den dies Resultat erhalten wird, ist dann die Vorbereitung des schauspielerischen Effektes. Mehr oder weniger ist dies bei Shakespeare gewöhnlich der Fall. So ist das Herauskommen,

daß Macbeth der Königsmörder war, dieser Knoten des pragmatischen Nexus zugleich ein Moment des idealen Nexus, da die beleidigte Macht — das Gewissen — in dem Anfalle von Geisteszerrüttung, durch die Macbeth sich selbst verräth, das Motiv ist; zugleich ist es aber ein großer schauspielerischer Effekt, dies aus der Rolle fallen des bisher so geschickten Schauspielers Macbeth. So treffen die Haupt-faktoren des tragischen Momentes, daß er ein Glied eines pragmatischen, eines idealen Nexus und zugleich ein poetischer und schauspielerischer Effekt sei, zusammen und durchdringen sich, da ihre Bedingungen, d. h. Motivirungen dieselben sind und die Spannung zugleich dieselbe ist.

Dramatische Charaktere.

Bei den Charakteren ist eine Hauptsache, daß man sie nicht immer im Wappenrocke des Affektes sieht, wie sie ihrer Intention nachjagen. Man muß sie auch in der Vertraulichkeit des täglichen Lebens sehen, in ihrem Benehmen mit Untergebenen ꝛc. Es kann einer die heftigste Leidenschaft in der Brust tragen, den raffinirtesten Plan im Kopfe, er kann eine ungeheure That vorhaben; es kommt ihm ein Bekannter in den Weg — nur daß er ihn nicht hindert, aufhält ꝛc. — und er wird den gewöhnlichen Ton des täglichen Verkehrs anschlagen, vielleicht auf Momente abgezogen von jenem; ja je entschiedener z. B. der Entschluß zum Selbstmorde, desto weniger merkt man dem Träger an; desto leichter stimmt dieser in die gewohnten Scherze und Neckereien. Ja, er lacht wohl. Und nur wenn man diese beiden Seiten an den Personen sieht, kann man an sie glauben als

an Menschen, an Wesen, die nicht blos personifizirte Leidenschaften, Gewohnheiten ꝛc. sind. — Was den Charakteren Shakespeare's diese überzeugende Wahrheit und uns am Ende eines Stückes das Gefühl giebt, als hätten wir mit diesen Menschen jahrelang gelebt, das ist, daß wir sie nicht blos in ihre Leidenschaft und Affekt eingeklemmt, sondern auch in gleichgültigeren Berührungen mit Anderen sehen, in typischen Scenen des gewöhnlichen Lebens, in denen sich viele Andere ähnlich benommen haben würden; hier sind sie nicht blos nach ihren individuell-charakteristischen, sondern auch nach den generellen Zügen, ja mehr nach diesen dargestellt. So sehen wir Hamlet als Sohn und Hofmann, als Prinzen und Freund eines Niederen, als einen, dessen Vater plötzlich gestorben, dessen Mutter sich so schnell wieder verheirathet; ferner in seinem Benehmen gegen Schulfreunde, die ihn sondiren wollen, mit einer Geliebten, der er als wahnsinnig gelten muß; ja sogar als Patron von Schauspielern, als Kunstfreund und Kunstrichter; dann mit sich selbst beschäftigt; was zuerst durchschien durch sein Benehmen, das von den Aeußerlichkeiten geboten war, das tritt jetzt sichtbarst auf die Oberfläche ꝛc. Und alle diese Scenen sind so bis in's Einzelnste durchlebt; wir sehen ihn nicht blos handeln im engeren Sinne, wir sehen ihn leben, existiren, seine Art und Weise in den verschiedensten Situationen des Lebens. Seine Art, die Dinge zu nehmen, sein Urtheil über Dinge und Menschen, die ganze Art seines Gehabens, eine Summe seiner Existenz. —

Handlungsscenen als Zustandsbilder.

Zu bemerken ist, daß Shakespeare selbst die eigentlichen Handlungsscenen mehr wie Zustandsbilder vorträgt; sie gewinnen dadurch eine wohlthätige Ruhe in der Bewegung, sie und das Ganze werden in der Wirkung dadurch gemildert, sie werden geschickter, Gehalt in sich aufzunehmen. Charakteristische Gespräche sind ihm die Hauptsache; er meidet alles Lakonische und Tumultuarische. Diese Behandlung giebt dem ganzen Vorgange Haltung, dem Forttreibenden der Thathandlungen ein wohlthätiges und nothwendiges Gegengewicht, ein gewisses Behagen und Heimischwerden selbst im Schrecklichen. Ueberall ist jede Gelegenheit benutzt, eine Handlungsscene zugleich zum Zustandsbilde zu machen. So im Othello, die unvergleichliche trauliche Scene, wo Desdemona beim Entkleiden das Lied von der Weide singt, die Scenen Hamlet's mit den Schauspielern, mit der Ophelia. Gern macht er auch seine Expositionsscenen zu solchen Zustandsbildern. Die Handlung darin wird häufig mit einem raschen Rucke abgethan. Mehr das, wie seine Personen sich dabei benehmen, als das Abstrakte der Handlung selbst, liegt ihm am Herzen. Goethe hat in Nachahmung Shakespeare's in diesem Punkte zu viel gethan; bei ihm überwiegt der Zustand, die Existenz die Handlung oft ungebührlich; es wird zu absichtlich, daß ihm der Zustand die Hauptsache ist. Der Faust besteht fast ganz aus Zustandsbildern. Dazu kommt, daß er die Leidenschaft hintansetzt, die auch die Zustandsbilder im schauspielerischen Sinne zu Handlungsscenen macht. Seine Stücke werden dadurch mehr Sittenge-

mälde. Das Epiſche und Lyriſche tritt aus der Syntheſe, in der es das Dramatiſche ausmacht, und es will, jedes für ſich, gelten. Man vergleiche die Scene Gretchens im Dome, und das Gebet beim Begießen ihrer Blumen. Das Drama, beſonders Gretchens iſt in lyriſche Gedichte zerlegt, in Stimmungen, deren Urſachen, das eigentlich Dramatiſche, hinter der Scene liegt. Im Egmont deßgleichen. Wenn man nun begreift, daß der Zauber dieſer Gedichte, ihre harmoniſche Wirkung hauptſächlich darauf ſich gründet, ſo wird man dies Kunſtmittel gewiß nicht gering anſchlagen, wenngleich man ihr völliges Ueberwuchern durchaus vermeiden muß! —

— Man wird, bei ſorgfältiger Unterſuchung, gewiß finden, daß Shakespeare's Stücke ihre Mannigfaltigkeit dem Reichthume nicht an eigentlicher Thathandlung, ſondern an ergreifenden Zuſtänden verdanken. Wie die Abſicht, ſo ſcheint auch das Leiden das Drama von dem begebenheitsreichen und thatenvollen Epos zu unterſcheiden. Die Hauptaufgabe der Darſtellung iſt im Drama das Leiden, das aber den Schein des Handelns tragen muß. Bei den Franzoſen iſt die Tragödie ein Kartenſpiel; der Eine ſpielt aus, der Andere giebt zu; oder ein Schachſpiel Zug auf Zug; zwei Minirer gehen ſich entgehen, das geht, bis Einer nicht mehr kann. Der Eine thut das, was den Anderen bewegt, das und das zu thun, dies bewegt den Erſten wieder zu einer That, die wiederum eine That des Anderen zur Folge hat. Hier herrſcht der pragmatiſche Nexus; der Pragmatismus des Stückes iſt das Stück; dagegen bei Shakespeare herrſcht der ideale Nexus, die Vernunft, wie dort der Verſtand. Es leuchtet ein, daß jene Weiſe die Abſicht-

lichkeit schwer wird verstecken können. Abgesehen von der Schwierigkeit, eine irgend nicht zu arme Handlung so einzurichten, daß zugleich die Gestalten sich individuell in dem Handeln zeigen und ausleben, so wird Absichtlichkeit, Gesuchtheit, Raffinement hervortreten, oder, wenn der Poet dies vermeiden will, wird der Fehler in's Gegentheil übergehen; der Zufall wird wirklich oder scheinbar das Hauptingredienz des Vorganges werden. — Bei starken, energischen Naturen wird das Leiden immer wie Handeln aussehen. Nicht was geschieht, sondern wie es die Menschen berührt, die unsere Theilnahme besitzen, ist Shakespeare die Hauptsache. Der Schein der Natur, der in den zu Handlung ausgemünzten Zustandsbildern möglich ist, verdeckt den pragmatischen Nexus, der uns nun gar nicht zum Nachrechnen auffordert und, weil aus wenig Gliedern bestehend, desto leichter solid herzustellen ist. Das eigentliche Grundwesen des Dramatischen ist zwar klare Entwickelung, aber auch concentrirteste Geschlossenheit, tiefste Absichtlichkeit in jedem Einzelnen, bei dem Scheine völliger Absichtslosigkeit, das Ausgehen auf Ueberraschung, die gleichwohl ganz vorbereitet ist, die man mälig kommen sieht. Das Abstrakte des Gerüstes wundervoll verkleidet durch typische Gespräche, tiefe Gedanken, so daß wir vielleicht vergessen, ob ein Knochengerüste in diesem Leibe, und wie es zusammengesetzt ist aus einzelnen Knochen, und verbunden durch Bänder, aber den Leib selbst, und zwar als einen schönen bei allem Reichthum in einheitlicher Bewegung vor uns sehen, und seine Seele als die Grundidee, als die Seele der tragischen Idee empfinden. Wie in der polyphonen Schreibart, wo die einfache Harmonieenfolge

zu verschiedenen Stimmen emancipirt ist, deren jede ihr eigenes Gesetz der Bewegung in sich hat, wie das Planetensystem, wo jeder seinen besonderen Weg geht, und doch wohl eingeordnet ist. — Nichts darf von Außen hereinwirken; die Vorgänge müssen eine Causalreihe bilden, die zugleich eine Reihe von Verschuldungen sind, aus Einem Keime gewachsen, davon die folgende immer die vorangegangenen fortsetzt und steigert — d. h. der ideale und pragmatische Nexus muß zusammenfallen.

Goethe's Werther.

— Man hat Goethe'n die Doppeltheit des Motives in seinem Werther vorgeworfen, daß dieser sich erschieße aus Liebe zu Charlotten und aus gekränktem Ehrgeize. Aber eine absolute Einheit der Motive ist unwahrscheinlich in allen Fällen, weil unpsychologisch. In einem kranken Körper leiden die dem eigentlich lokalen Leiden nahen Theile mit, zuweilen so, daß der Ort der Krankheit schwer aufzufinden ist. Der Grundzug des Werther ist Empfindlichkeit, der einer ganzen Reihe von Goethe'schen Figuren, Tasso's, Antonio's ꝛc. — krankhafte Reizbarkeit. Nun lebt der Mensch in einer Welt, in der von allen Seiten auf ihn gewirkt wird; es wäre wunderlich, wenn ein Reizbarer nur nach einer Seite hin reizbar wäre. Ja, um eine Reizbarkeit auszubilden, wie sie am Werther geschildert ist, und seinen Ausgang motiviren muß, sind vorhergegangene harte Reibungen mit der Welt nöthig, und einer solchen Natur ist es wiederum nothwendig eigen, daß in jeder neuen Verletzung die alten wieder mitaufstehen; ja sein ganzes inneres Leben ist nur ein ewiges Durch- und wieder

Durchfühlen der Schmerzen vom ersten bis zum letzten. Zwischen diese knüpft sich als verbindender Faden das Associationsgesetz der Aehnlichkeit, das keine dieser Wunden verharrschen läßt. Alle diese Schmerzen fließen in einander zu einem großen, der das ganze Gefühlsvermögen ausfüllt. Einen einzigen würde es verwinden nach dem Gesetze, daß ein oft wiederholter Eindruck seine Gewalt verliert; die mehreren Schmerzen halten einander nach dem Gesetze, daß der Wechsel Gefühle stark erhält. Aus der Entzündung des einzelnen Theiles wird eine allgemeine, und diese bringt Schwäche und Tod. —

Apollonius in „Zwischen Himmel und Erde".

Im Apollonius (Zwischen Himmel und Erde) ist die Scheu vor Belastung seines zu zarten Gewissens — ähnlich wie bei manchen Frommen die Angst vor dem Zweifel — zur Leidenschaft geworden, die seinen Verstand verdunkelt. Meine Absicht war das typische Schicksal eines Menschen darzustellen, der zu viel Gewissen hat, das zeigt neben seiner Zeichnung der Gegensatz seines Bruders, der das typische Schicksal des Menschen, der zu wenig Gewissen hat, versinnlichen soll. Dann die Wechselwirkung, wie der zu gewissenhaft Angelegte den Anderen immer schlimmer, dieser jenen immer ängstlicher macht. Es ist des Allzugewissenhaften, des geborenen sittlichen Hypochondristen, — und solcher Menschen sind mir genug vorgekommen, um sie als eine Gattung zu betrachten — typisches Schicksal, daß er gewissermaßen den Katzenjammer hat von den Räuschen, die sich Andere trinken. —

Dichter und Zuschauer.

Ich glaube, bei seinem Stücke darf der Autor fordern, daß der Zuschauer ihm, wie auf dem Billard — Einen oder einige Points vorgebe, oder einen Kapitaleinschuß in das gemeinsame Geschäft mache, wenn dies nur der Dichter mit Zinsen zurückgiebt. Ohne das läßt sich die Schlankheit des Anfangs, und damit die Geschlossenheit des Stückes nicht ermöglichen. Es ist überdies mit den Charakteren im Schauspiele, wie mit denen in der Wirklichkeit; die Dutzendmenschen begreifen wir sogleich; jeder wahre Charakter dagegen macht uns Schwierigkeiten; wir müssen etwas von dem Unseren aufgeben, um uns an seine Stelle versetzen zu können; das wird uns schwer beim ersten Male; kennen wir ihn einmal, dann desto leichter. Und ich habe immer diese aufgezwungene Uebung, uns zu objektiviren, für einen Hauptnutzen des Schauspiels gehalten. Was den Charakter, der sich als ein eigener uns selbständig gegenüber stellt, uns wieder näher bringt, ist die Leidenschaft. Leidenschaftlos ist kein Mensch, er hat den Keim zu allen Leidenschaften, stärker oder schwächer in sich, und da alle Leidenschaften gleiches Grundgesetz der Entstehung, des Wachsthumes, des Verhaltens zu den übrigen Gemüthskräften, den sinnlichen wie den geistigen, besitzen, so tragen wir in dem eigenen Begehrungsvermögen den Maaßstab auch für die Leidenschaften, die in uns nicht ausgebildet sind. Wenn es dem Dichter gelingt, uns in der Illusion durch die Vermittelung der Sympathie zu Mitthätern oder Mitleidern des Thuns oder Leidens seiner Personen im Augenblicke des Thuns zu machen, so hat

er die Aufgabe gelöst. Die bei wiedergewonnener Freiheit eintretende Reflexion des Verstandes mag dann jenes Handeln für Wahnsinn erklären, das thut der Richtigkeit und Wahrheit der Darstellung desselben keinen Eintrag; denn es würde auch dem Helden selbst seine That als Wahnsinn erscheinen, sollte er sie in völliger Klarheit des Verstandes thun.

Popularität. Unterhaltung.

— Wenn wir Shakespeare's Gestalten sich vor uns ausleben sehen, so wird der nicht am wenigsten treffende Ausdruck für die Art ihrer Wirkung der sein, der sie als „amüsant" bezeichnet. Welch amüsanter Bösewicht ist Jago. Sie sind alle gute Gesellschafter, in deren Gegenwart Langeweile nicht aufkommen kann. Lewes hat die Aufgabe des dramatischen Dichters richtig hingestellt: „Die große Frage bei einer Bühne ist, wie sich die Ansprüche des großen Publikums, das unterhalten sein will, mit den Forderungen der Kunst, welche über die bloße Unterhaltung hinausgehen, vereinigen lassen." — Und so mag doch Voltaire recht haben: „Die einzige schlechte Art zu dichten ist die langweilige." —

Technik des Malers, Musikers und Dramatikers.

Fast die ganze malerische höhere Technik kann in die dramatische Poesie herübergenommen werden. Die Gruppe mit ihrer Totalwirkung, Mittelperspektive (Linienperspektive), die Haltung. Der Held vorn mit weichen Conturen und reichem Detail, die übrigen Figuren, je weiter zurücktretend, desto schärfer umrissen, und weniger detaillirt (Luftperspektive). Die Zeichnung der Charak-

tere. Hier außer der Correktheit, der Styl, der Ausdruck, Klarheit der Anordnung der Gruppe. Daß die Gestalten sich möglichst wenig decken und man nicht die Gestalt in ihren Gliedern zusammensuchen muß. Modellirung, die Rundung und das Heraustreten der Gestalten und Glieder. — Pastoser Farbenauftrag hilft zur Modellirung, der breite Pinsel zum Style. Die Stimmung gehört der Malerei und Poesie gemeinschaftlich. — Die Malerei muß die Häßlichkeit des Momentes vermeiden, weil sie nur einen Moment darstellen kann, weil der dargestellte Eine Moment ihr Ganzes, das schön sein soll, ausmacht. Das Drama braucht die Dissonanz nicht zu vermeiden, weil es dieselbe auflösen kann; wer nur Einen Accord anschlagen kann, wie die Malerei, muß einen konsonirenden anschlagen. — Was an der malerischen Technik dann noch fehlt, das kann aus der polyphonen der Musik entlehnt werden. Der Contrapunkt der Charaktere, der doppelte Contrapunkt, die Fuge der Handlung, der Fluß, Rhythmik, Dynamik, Harmonik, Melodik. — Nun kommt zur Dramatik noch ein Element hinzu. Sie verlangt den Schauspieler. Sie geht also noch eine Synthesis ein. Wahres Gesetz der dramatischen Kunst wird die innigste Durchdringung des Poetischen und Theatralischen sein, so innig, daß beide ihre Eigenheit verlieren, und das Poetische zugleich das Schauspielerische, das Theatralische zugleich das Poetische wird.

Einheit der dichterischen Intention.

— Ich hielt bisher Einheit des Motives für die rechte Zauberformel, aber diese ist: Einheit der dichte-

rischen Intention. Ein ganz genau bestimmter Eindruck muß es sein, den wir durch ein Drama hervorbringen wollen, ein einfacher, überwältigender. Die Seite müssen wir dem Stoffe absehen, ich möchte sagen: die volksthümliche, weil das Volk ungeblendet ist von Allem, was Reflexion hier und da in Nebenumstände hineinlegen kann, weil es selber nicht reflektirt, stets auf die Hauptsache, auf den allgemein-menschlichen Kern in der Sache geht. Wir müssen alle künstlichen Gesichtspunkte vermeiden, alle fremden, pikanten Beleuchtungen, die Sache nicht vom Standpunkte griechischer oder romantischer, spanisch-katholischer, oder wer weiß welcher fremden Moral oder mit dem Auge des Schulphilosophen ansehen. Wir müssen die Sache selbst, und in ihrer eigenen Sauce geben. Nicht allein was das Volk ergreift, sondern auch wie und warum. Wenn wir nun den Punkt in dem Stoffe gefunden, der der Grund seiner Wirkung ist, so müssen wir so weiter verfahren, daß aller Reichthum der Fabel aus diesem Grunde fließt, und uns wohl hüten, darin wieder Gründe für anderen Eindruck hineinzulegen. Der Stoff muß auf seinen Wirkungskern reducirt, und dieser so erweitert werden, daß das reiche Ganze des Dramas nichts Anderes wirkt, als was vorher der enge Kern wirkte. Vorausbedacht, daß die Wirkung des Kernes schon eine harmonische, poetische sein muß, d. h. eine, in der Alles sich in affektvolles Mitleid mit einer oder zwei oder mehreren für Eine stehenden Personen concentrirt, in das sich keine fremde Regung mischen darf. Also Einheit der Intention. —

Shakespeare weiß genau, welchen Eindruck er mit jeder seiner Gestalten, mit jeder Rede derselben, welchen

er mit dem Ganzen der Handlung hervorbringen will. Und diesen beabsichtigten Eindruck läßt er keinen Augenblick aus den Augen; die Absicht jeder einzelnen Rede ist der Absicht der Rolle, die Absicht jeder Rolle wiederum der Absicht des Ganzen subordinirt. Nicht der kleinste Zug ist der Absicht des Ganzen fremd, jeder nur ein Diener derselben. Konsequenz ist sein erster Vorzug, nicht allein die Konsequenz seiner Charaktere, auch, und noch vielmehr die Konsequenz seines eigenen Verfahrens. Doch über diese tiefste Absicht breitet er den Schein der Absichtslosigkeit. Schiller ist darin sein Gegensatz. So z. B. die Inkonsequenz in seinem Verfahren, da er das Thekla-Idyll sich einschleichen und die Wallenstein-Intention überwachsen läßt, und die Inkonsequenz wiederum im Charakter des Wallenstein, der eigentlich blos eine Persönlichkeit hat.

Das innere Drama der Leidenschaft.

Das sich selbst Steigern der Leidenschaft, das Agiren innerlich, das innere Drama der Leidenschaft, die nichts mehr von Außen bedarf, die sich von sich selber nährt, ist in der Tragödie die Hauptsache. So im Macbeth, Hamlet, ja selbst im Lear; denn in dieser Beschäftigung mit sich selbst und nur mit sich selbst, der die Bilder der Phantasie, mit dem Auge des inneren Sinnes gesehen, wichtiger und wirklicher erscheinen, als die der Wirklichkeit — und selbst diese kommen nicht unverfälscht, wenn nicht chaotisch und traumhaft unbestimmt, in die Seele — liegt ja eben der Wahnsinn, das Traumwandeln der überwachsenen Leidenschaft. Und der Wahnsinn selbst ist nichts als der habituell gewordene Zustand

dieſes Traumwandelns einer Leidenſchaft, die den Zuſammenhang mit der Wirklichkeit für immer verloren hat. — Die Leidenſchaft greift wie die Flamme von ſelbſt um ſich; nur das erſte Entſtehen der Feuersbrunſt iſt von Außen zu motiviren; brennt ſie einmal, ſo nährt ſie ſich von ſelbſt, ſie ſteigt von Balken zu Balken, bietet eine Reihe kleinerer Feuersbrünſte, die nicht beſonderer Anlegung bedürfen, auch keines Hauches; die Flamme erzeugt den Hauch aus ſich, mit dem ſie ſich immer größer bläſt. So flammt ſie fort, ſo lange ſie noch Material findet; und erſt wenn das Material völlig verzehrt iſt, erliſcht ſie und ſtirbt nach dem Tödten. Vorher entzündet ſie oft heftiger, was ſie verlöſchen ſollte. —

Typiſches Schickſal.

— Typiſches Schickſal nenne ich das, was, wie verſchieden ſonſt durch Einwirkung äußerer Umſtände die Lebensgeſchichten der Einzelnen erſcheinen mögen, bei einer größeren oder kleineren Anzahl von Menſchen immer wie ein Thema durch ein Tonſtück hindurchgeht, und all dieſen Leben, ſo verſchieden ihr Aeußeres ſein mag, eine innere Aehnlichkeit giebt. Dies typiſche Schickſal, d. h. die Uebereinſtimmung des Charakters mit ſeinem Schickſale in den individuellen Geſchichten, die er ſchafft, darzuſtellen, iſt die Aufgabe des Dichters; und es zu fälſchen iſt nur denjenigen Schriftſtellern erlaubt, denen jede künſtleriſche Pflicht zu übertreten erlaubt iſt, denen, die nur für das Amüſement ſchreiben. Wir ſehen z. B. Menſchen, die ſich Alles erlauben, die bei ſich immer recht haben, mit ſich immer zufrieden ſind, die von An-

deren immer fordern, was sie selbst nie leisten, die das, womit ihr eigenes Thun rückschlagend sie bedrängt, auf Andere schieben; dagegen Menschen, die Das bekümmert, was Andere thaten, als wäre es ihr eigenes Thun, die wir stets thätig sehen, gut zu machen, was Andere verdarben, die von sich verlangen, was kein Mensch leisten kann, die sich nie genügen können, und sich versagen, was sie genießen dürften, ja genießen sollten. Nun mag man Aenderungsgeschichten schreiben, nur darf die Aenderung den Charakter selbst nicht aufheben, d. h. nicht den wesentlichen Grundzug des Charakters. Man kann eine Angewohnheit sich abgewöhnen, aber nie, man selbst zu sein. Durch Nichts in der Welt wird der geborene Hypochonder sein Gegentheil; der es durch körperliche Krankheit geworden ist, kann durch Wiederkörperlichgesundwerden auch die geistige Hypochondrie wieder verlieren; der Erblindete kann unter Umständen seine Sehkraft wieder erhalten, aber nicht der ohne Sehkraft Geborene. Ein Wolf kann zahm werden, aber eine Katze kann er nicht werden. —

Christenthum.

— Das Christenthum ist eine Religion für das Volk, eine Religion der Anschauung, nicht der Reflexion. Christi Gestalt ist das Christenthum; der Glaube daher wesentlich, d. h. das Schauen der Gestalt. Wir sollen Christus lieben, und aus dieser Liebe soll alles Andere fließen, es soll damit getränkt sein, d. h. wir sollen handeln so, wie wir thun würden aus Liebe zu einer solchen Gestalt, als in der Christus vor unserer Anschauung steht. Die Gestalt soll unsere Anschauung so erfüllen,

daß die Liebe, die die Folge derselben, Ausgang und Ziel und Heiligung all unseres Denkens und Thuns ist, ähnlich wie bei der Liebe zu einem Menschen. Aus seinen Reden und Schicksalen baut sich die Gestalt uns auf. —

Tragischer Widerspruch im Charakter.

Jede Leidenschaft hat die doppelte Tendenz, sich zu befriedigen, und zugleich diese Befriedigung zu vereiteln. Leidenschaft macht auf der einen Seite besonnen, sie macht den Dummkopf klug, den Feigling tapfer, um ihren Zweck zu erreichen; nun ist sie aber mit einem Affekte verbunden, und dieser ist in seinem Thun durchaus Naturkraft und von allem Gesetze an Zweckmäßigkeit und Unterordnung losgesprochen; er macht den Klugen dumm, den Tapfern feige ꝛc. Diese Doppelnatur von Besonnenheit und Zweckmäßigkeit und völliger Besinnungsabwesenheit und Zweckwidrigkeit macht den tragischen Widerspruch innerhalb der Leidenschaft selbst aus. Und auf diesen elementarsten Widerspruch lassen sich alle tragischen Charaktere Shakespeare's zurückführen, auch im Hamlet. Der Affekt ist immer ein nothwendiges Hilfsmittel zur Schuld. —

In unserer Zeit der Nivellirung, wo der Einzelne sich fürchtet, sich anders zu zeigen, als die Anderen, und wo wirklich das Gesetz der Noth stärker ist, bei von Kind an durch Bildung geschwächten Leidenschaften, bei geregelten Einrichtungen, Allgegenwart der Polizei ꝛc., bei kräftig aufrechtgehaltener Ordnung, in unserer Zeit zeigt sich der Charakter fast nur im Affekte, in der Gewalt der Reaktion gegen den ersten Eindruck des Motives. Die Gewohnheit, sich im Niveau zu halten, Rücksichten

auf die Folgen von Seiten des Ordnungsstatus, drücken die individuelle Intention herunter zu der Handlungsweise Aller, zu der durchschnittlichen. Dafür rächt sich die durch diesen Zwang beleidigte Individualität in Verbissenheit an sich selbst. —

Stylisirter und gemeiner Weltlauf. Rechte Popularität.

In dem Mißbrauche, die Tragödie zum Vehikel von polemischen Tendenzen zu machen, eine besondere Wirkung polemisch darin zu erzielen, die der Wirkung, die sie als Tragödie haben soll, entgegensteht, oder sie doch jedenfalls paralysirt, ist sie ganz von ihrer natürlichen und künstlerischen Bestimmung abgekommen. Die Heiterkeit namentlich, die auch das Tragische als Kunstgenuß haben soll, ist damit nicht zu vereinigen. Sie ist Kampf einer Leidenschaft mit einem Bestehenden, dessen Recht als solches von den Leidenschaftsträgern anerkannt wird. So selbst im Julius Cäsar. Brutus und Cassius machen in der Freiheit, die ihre Leidenschaft ist, kein Recht, kein sittliches Moment geltend, kein Menschenrecht, sondern einen Menschentrieb, den Trieb mannhafter Naturen, — und solche wollen sie sein — nicht Besitznehmer eines Rechtes, das ihnen gehöre, nur eines Besitzes, den sie begehren. Die Shakespeare'schen Menschen wollen sich, d. h. in ihnen will ihre herrschende Leidenschaft sich gegen Das, was im Besitze ist, was herrscht, gegen den Weltlauf, die Regel, durchsetzen. — Wir sehen einen Mächtigen, die individuelle Leidenschaft, gegen das allgemein anerkannte Mächtigere sich erheben, dessen Macht er kennt, und an der er zu Grunde geht. Er geht also aus Ueberhebung zu Grunde, im bewußten Wagniß — eine

Eigenschaft der Leidenschaft, die, weil sie die Kräfte über das gewöhnliche Maaß erhebt, und nach dem Gesetze, daß wir das Gewünschte leicht glauben, diese Stärke zu hoch anschlägt; auch wohl im klareren oder dunkleren Vorbewußtsein des dadurch beschworenen Unterganges. Dies Mächtigere muß uns sichtbar als solches dargestellt werden, sei es nun ein Bestehendes, eine Natur- oder sittliche Macht — wie das Gewissen im Macbeth — nur nicht umgekehrt, daß der Herausforderer eine sittliche Macht ist, und einer unsittlichen unterliegt, darum muß es eine Leidenschaft sein, die — sei auch ihr Objekt ein sittliches — durch ihr Uebermaaß und Unmacht des Trägers in Schuld verfällt, d. i. unsittlich wird. Die Macht, die der Held herausfordert, muß eine überlegene sein, und er muß dies wissen, es, wenn auch nur schweigend, anerkennen. Er übernimmt also bewußter Weise ein Wagniß, bei dem er umkommt. Wir müssen baldmöglichst den Untergang voraussehen. Aber eben dies Wagniß, und die Kraft, die er dabei aufwendet, giebt dem tragischen Helden das Imposante. Zugleich aber verhält er sich in alledem leidend — denn seine Leidenschaft ist es, die ihn zwingt, Anderes zu zwingen; so ist er zugleich ein Gegenstand des Mitleids. Shakespeare ist kein Ascet. Lebensweisheit ist's, die er empfiehlt und lehrt; die Klugheit, die uns die Welt dienstbar machen lehrt. Solche, wie sie Lorenzo und Julia anwenden, straft er nicht; solche, die auf Schlechtes geht, und auf das, was früher oder später inneres und äußeres Verderben herbeiführen muß, wie Jago's, Edmund's, Richard's III., ist keine Lebensklugheit mehr; diese straft er, wie sie sich auch in der Wirklichkeit straft. Seine

Kunſt ſteht mit dem Leben, der Wirklichkeit durchaus in keinem Gegenſatze. Er wird ihr nur ſoweit ſcheinbar untreu, als in dem Gegenſatze von Wirklichkeit und Kunſt dies überhaupt ſchon begründet iſt, da die Wirklichkeit nur in ihrer Geſammtheit geſchloſſen iſt, die Kunſt aber in jedem einzelnen Werke geſchloſſen ſein, d. h. da dieſes Ganze ſeine Bedingungen in ſich ſelbſt haben muß. Seiner Kunſt Vorwurf iſt der Weltlauf; ihre Seele das innere Geſetz des Weltlaufes. — In ſeiner Welt, die ganz die wirkliche iſt, nur geſchloſſener und im Zuſammenhange bloßgelegt, heißt das gut, was in der Wirklichkeit gut heißt, böſe, was man in der Wirklichkeit ſo nennen würde, ſchön, häßlich deßgleichen. Dieſe Poeſie iſt verſöhnend, während man in wunderlichem Mißverſtande jetzt die Poeſie eine verſöhnende nennt, die uns mit dem Leben entzweit, indem ſie unſeren Wünſchen ſchmeichelt. — Der ſtyliſirte „gemeine Weltlauf." — Die Handlung eine ſolche, die tragiſchen Charaktere ſolche, ihr Verhältniß zu dem Gegebenen ein ſolches, wie ſie einen übeln Ausgang provoziren. Wie man die Tragödie einen Kampf von Rechten oder Berechtigungen nannte, ſo könnte man ſie auch einen Kampf des Unrechts mit dem Unrechte nennen, in welchem beide unterliegen. Doch geht dies, wie jenes, nur auf eine Anzahl Fälle. — So iſt bei ihm ein Boden gefunden, der nimmermehr wankend werden kann, und der jedem Stoffe, ſei er mythiſch, hiſtoriſch, Märchen oder Novelle, gerecht zu werden vermag, ohne dem Stoffe Gewalt zu thun. Derſelbe, auf welchem alle Volksdichtung erwächſt, den jeder Menſch, der höchſtgebildete, wie der roheſte verſtehen muß, wenn er auch vielleicht dem Halbgebildeten und

Ueberbildeten trivial erscheinen mag. Der Zuschauer braucht in das Theater nicht einen besonderen Maaßstab mitzubringen; denn der Vorgang auf den Brettern ist nach dem Maaße gebaut, das er im Leben, in der Wirklichkeit anwendet, so oft er über Handlungen urtheilt. „Solches Thun, solche Menschen nehmen kein gutes Ende." Und er braucht nichts als seine eigenen Augen, seinen eigenen unverbogenen Menschenverstand; denn er wird durch keine Reflexion geblendet und irregeführt, er sieht alle Bedingungen seines Urtheils in anschaulichem Leben vor sich. Er sieht das Mächtige, das ein Kühner herausfordert, er ist dabei, wenn dies geschieht; er sieht Situation und Schuld, er kann den Rechnungsansatz selbst machen und nachrechnen von Ziffer zu Ziffer, von Position zu Position. —

Den Kampf in des Helden Seele, dieses Mangeln eben einer einzigen Anlage zu vielen anderen vorhandenen, diesen Mißton, der die Harmonie stört, und den ganzen Menschen nicht dahin kommen läßt, wohin er kommen sollte, diesen Widerspruch, diese Gebrochenheit hat Shakespeare nicht willkürlich als Grundverhältniß des Tragischen, nicht als blos ersonnenes Kunstmittel aufgegriffen, nein, er sah es in der menschlichen Natur und in der Geschichte als den letzten auffindbaren Grund des Schicksals der Menschen wirklich vorhanden, und nahm es nur in seine Kunst herüber, weil er es fand, und weil er seine Kunst durchaus auf die Wirklichkeit gründen wollte. Höre man den ersten besten Menschen urtheilen, so wird man vernehmen: Er hat diese gute Eigenschaft, diese, diese, und es würde ihm gelingen, was er will, wenn der Mangel nicht wäre.

Wenn Der und Der nur Das nicht hätte; dies verdirbt, was alles Andere an ihm gut macht. So ist diese Gebrochenheit, indem das concrete Schicksal jedes Einzelnen aus ihr hervorgeht, zugleich selbst das allgemeine Schicksal aller Menschen, alles Menschlichen. Dadurch, wodurch die Shakespeare'schen Figuren schauspielerische Rollen, sind sie nun auch poetisch-wirkliche Menschen. Hebbel thut als Dramatiker, da das Drama es wesentlich mit der praktischen Seite der Menschen zu thun hat, ganz verkehrt, wenn er das Tragische in einen theoretischen Widerspruch verlegt, und den praktischen für obsolet erklären will. Die extremen Fälle dieses Schicksals sind in Kunst und Wirklichkeit die tragischen.

Wenn philosophisch (nach Hegel —) immer eine höhere geistige Stufe des Tragischen gefordert wird, so schreitet die Poesie umgekehrt, d. h. was der Philosophie die höhere Stufe, das ist der Poesie eine niedere, weil das sinnliche Moment, das ihr wesentliche, in jeder höheren Stufe der philosophischen Skala schwächer wird, die Anschauung, das Dramatische, Psychologische darin sich immer mehr in Reflexion, Rhetorik und Dialektik zerbröckelt. — Wie die Theologie früher, hat die Philosophie in neuerer Zeit die Poesie unterjocht und sich zur Stoff- und Gesetzgeberin der Poesie aufgeworfen, und so unter dem Vorwande der Bildung, der Poesie eigenstes Wesen gefährdet. Die Poesie wird nur dann wieder sich erheben können, wenn sie frei gemacht wird von diesem Joche. So wurde im Drama die Hauptsache, das was die Sinne anschauen, zur Nebensache.

— Hamlet's menschlicher Trieb kann sein individuelles Temperament, sein Naturell nicht besiegen; das ist's.

Wo irgend möglich, ist solche Charakterisirung vom tragischen Dichter zu suchen; so kann und muß die individuelle Gestalt, die er schafft, so individuell, und doch dabei so typisch werden, als nur möglich ist; dann wird kein Thun des Helden auffallen und die Kritik beleidigen; da es nun nicht auf Säulen oder gar Zierrathen dieses Menschenbaues, sondern auf dessen tiefsten Grund gestellt ist, nicht aus dem Charakter, sondern unmittelbar aus dem Boden erwächst, auf dem der Charakter selbst erwachsen ist. — Solche Gegensätze sind Weichheit und Härte des Naturells. Ein tragischer Kampf der Art entstünde, wenn ein Mensch mit weichem Naturell hart sein sollte, oder ein harter weich; wenn ein allgemeinmenschlicher Trieb von dem individuellen, bedächtigen, langsamen Naturelle Raschheit des Entschlusses gebieterisch verlangt; wenn ein edles Naturell gemein handeln soll (Brutus). — Der Streit des Menschen mit dem Individuum in sich ist der tragische Streit, wenn er sich nicht versöhnen, nicht hinausschieben, nicht vertuschen, nicht compensiren läßt, sondern zum Untergange der Existenz führt. — Durch dies Neuermittelte findet die Ansicht, daß Reflexion der Tragödie und ihrem Zwecke schädlich ist, d. h. Reflektiren der tragischen Personen über Recht und Unrecht, tiefere Begründung. Denn so wird die Tragödie ein Kampf elementarer Mächte, ein Kampf zwischen den Grundbedingungen der menschlichen Natur, wie sie unabhängig von Philosophie, Religion diesen selber als Bedingungen zu Grunde liegen. So können die Werke der tragischen Kunst selber Natur sein, nicht blos Naturdingen nachgeahmt; und so müssen sie von allen Menschen verstanden werden, von allen Bildungs-

klassen, Religionen, philosophischen Sekten, und können alle überdauern. So steht diese Kunst selbständig neben Philosophie, Geschichte, Religion, weil sie aus denselben ersten Quellen schöpft, ja noch naturwüchsiger als diese da; weil sie Hand in Hand geht mit der weltalten Volksweisheit, die Religionen, Philosophieen, nicht allein Conventionen der Denkweise überlebt hat und noch überleben wird. — Also: Widerspruch einer unabweisbaren Aufgabe — durch Einstimmung mit dem allgemeinmenschlichen Triebe — und dem Naturell Dessen, dem die Aufgabe geworden. Hier treffe ich, wie es scheint, mit Goethe zusammen, denn sein „Sollen" ist doch, was ich hier Aufgabe nenne, sein „Können" (oder vielmehr Nichtkönnen) das der Aufgabe widersprechende Naturell. — Hierin ist nun Shakespeare urschaffend, wie die Natur, weil er seine Tragödie auf die elementaren Kräfte baut, nicht auf Ableitungen von denselben, wie z. B. statt Gewissens Religion, oder gar eine positive Religion. Und das Gewissen siegt, z. B. im Macbeth, hier nicht, weil es das Rechte, sondern weil es das Stärkere ist. Denn auch in seinem Trotze ist diese Stärke des Gewissens zu lesen. wenn derselbe auch nur eine unwillige Anerkennung, und diese sich für etwas Anderes ausgiebt. Was Goethe das „Wollen" nennt, ist, dünkt mich, dasselbe mit dem, was er „Sollen" nennt. Nur weil in Fällen, wie in dem des Macbeth, die Willkür einstimmt in das Sollen, d. h. weil hier nicht bloße Ueberwallung, sondern Entschluß die Schuld einführt, nur das scheint Goethe'n zu der Verwechselung gebracht zu haben. Denn der Wille selbst, der sittlicher Natur ist, darf im Trauerspiele nicht beim Helden Platz finden, sonst wird die

gegenstehende Macht, der er verfällt, zur unsittlichen, und das Ganze ein Sieg des Unsittlichen über das Sittliche. Eben deßhalb aber, weil Shakespeare auf dem Boden der Natur steht, (nicht als Gegensatz zum Sittlichen, hier ist der Weltlauf gemeint —) und das Gewissen siegen läßt, weil es sich in Wirklichkeit, wenn auch nicht im Beginne des Kampfes, als das Stärkere, der Leidenschaft Ueberlegene erweist, ist er zugleich ein sittlicher Dichter; da der Weltlauf selbst im Zusammenhange ein sittlicher ist. Deßhalb verweist Shakespeare auch nicht auf eine andere Welt, die die Schulden bezahlen soll. Dies ist das Gebiet der Poesie, das Gebiet der Sinnlichkeit, das sie nicht überschreiten darf, ohne ihre besten Kräfte einzubüßen. Sie bleibt hier sinnlich, und widerspricht eben darum doch nicht der Moral; sowie Mächte des Bewußtseins streiten, wird das Problem ein philosophisches, es steht dann auf der Reflexion, dann kämpft Gesichtspunkt mit Gesichtspunkt, das Feld des philosophischen Dialoges, und die Ausführung kann nur eine rhetorische werden. Auf jener Seite des Elementaren, der Sinnlichkeit und Anschauung stehen die Griechen, Shakespeare und Goethe; auf der Seite der Reflexion Schiller und die französischen Klassiker. Jener Werke werden den Philosophen ein so fruchtbares Material geben, wie die Wirklichkeit, die Natur und Geschichte, aber sie werden nie ganz im Gedanken aufgehen, so wenig wie diese; jede Philosophie wird sich an ihnen versuchen und Ausbeute finden, wie an der Wirklichkeit selbst; diese dagegen sind aus einer gewissen Philosophie oder aus einer Convention hervorgegangen, und sind nur für diese und mittelst dieser zu fassen und zu ge-

nießen. — Alſo: Widerſpruch einer unabweisbaren, durch die Natur gegebenen Aufgabe mit einem ebenfalls elementaren Stärkeren in derſelben Natur, Widerſpruch zwiſchen Aufgabe und Vermögen. Brutus unternimmt eine Aufgabe vom Freiheitstriebe diktirt, die im Widerſpruche mit ſeinem ſanften, menſchlichen Naturell ſteht und geht daran unter, durch Schonung des Antonius. Im Lear ebenſo; ſein Leiden geht aus dem Widerſpruche ſeines Naturelles mit der Lage, in die er ſich ſelbſt gebracht hat. Goneril ſagt das ausdrücklich: der Alte will noch immer den König ſpielen, nachdem er uns die Krone gegeben; laſſen wir das zu, ſo wird ſeine Schenkung uns zum Hohne. Auch im Coriolan iſt der Widerſpruch ſeines Naturells mit der Aufgabe, die die Pietät ihm ſtellt. Im Egmont iſt der Widerſpruch ſeines Naturells, das ſanguiniſch-leichtſinnig iſt, mit ſeiner Aufgabe, klug und vorſichtig zu ſein. Aber dieſer Widerſpruch, der ein dramatiſch und theatraliſch ſehr fruchtbares Motiv iſt, wird blos lyriſch ausgeſprochen und nicht dramatiſch-theatraliſch ausgebeutet. Der allgemein-menſchliche Trieb der Vorſicht tritt ihn nur einmal an durch Oraniens Warnung und Abgang, — Oranien iſt gewiſſermaßen das Geſpenſt in dieſem umgekehrten Hamlet — und ſchnell iſt dieſer „fremde Tropfen" aus ſeinem Blute entfernt. Dieſe Vorſicht liegt nicht als Trieb in ihm ſelbſt, der ihn mit ſeinem ſanguiniſchen Naturell in inneren Kampf brächte, in dem dieſes ſiegte, ihre Mahnungen kommen nur von Außen. Der Keim iſt da, aber nicht zur gegliederten Pflanze gezogen. — Das Problem in der Geſtalt des Hamlet, oder vielmehr die Geſtalt Hamlet's überhaupt hat Goethe'n nicht losgelaſſen;

er bringt in seinen meisten Stücken jenen Gegensatz, aber in zwei besondere Gestalten vertheilt, Clavigo, Carlos ꝛc. Wunderlicher Weise ist der ganze Gegensatz im Faust, und die eine Seite davon auch noch im Mephistopheles besonders personifizirt enthalten. Dadurch verliert der Kampf dramatisch, und wird ein mehr lyrisch-rhetorischer, d. i. ein Kampf der Meinungen, Lebensansichten. Auch im Othello ist dieser Widerspruch zwischen der Eifersucht, die in einem allgemein-menschlichen Triebe begründet ist, also in einem Nichtglauben, und einem Naturell, das ganz einfältig und gläubig ist, ganz auf den Glauben gestellt, zwischen einem Argwohn und einem Gemüthe, welches das Vertrauen selbst ist. — Auch im Charakterluſtspiele ist dieser Widerspruch das dankbarste Grundmotiv. Vergleiche Holberg's geschwätzigen Barbier. Seine Aufgabe ist, sein geschwätziges Naturell zu besiegen, aber dieses ist unbesieglich und bringt ihn um Befriedigung seines Glückstriebes, der ihm jene Aufgabe gestellt. Papageno in der Zauberflöte. — Dieser Widerspruch, wie in ihm der tragische Kampf, wie aus ihm die tragische Schuld und der Untergang folgt und er selbst das tragische Leiden ist, ist zugleich der fruchtbarste Keim des guten Dramatischen und die Vorbereitung der daraus folgenden schauspielerischen Effekte. — Dieser Widerspruch, oder diese widersprechenden Eigenschaften: der Antrieb zur Rache aus Pietät und das unlustscheue Naturell, oder Rachsucht und Unlustscheu sind das Wesentliche im Hamlet. Die anderen Züge seines Charakters, seiner Persönlichkeit sind nicht wesentlich; sie sind ihm gegeben, um das unangenehm Wirkende des Wesentlichen darin zu überkleiden, um unserer Sympathie für ihn den an-

genehmen Mischtheil hinzuzuthun. Das Humane, Sanfte ist der Schwäche verwandt, die Redekunst, die theoretische Ueberlegenheit ist oft mit der praktischen Schwäche zusammen, deßgleichen die Kunst und Lust des Intriguirens, der Verstellung — eigentlich weiblicher Waffen. Das Grübeln ein Begleiter des melancholischen Temperaments, der Kunstfreund, Schauspielerdilettant reihen sich ungezwungen dem Geistreichen an; die feine fürstliche Repräsentation, die bei aller Vertraulichkeit fremde Vertraulichkeit abhält, das Vornehme, Edle der Erscheinung gehören dem Stande, sind Kostüme. — Nur nicht zu vergessen, daß beide streitende Mächte auch aus der Situation sich sehr leicht erklären lassen. Auch ein Zahmerer als Hamlet würde durch solche Beleidigung zur Rache getrieben werden, und der Macht eines Königs gegenüber, der solcher Dinge fähig ist, als wir wissen, kann wohl auch ein Stärkerer eingeschüchtert werden. — Die Situation weckt einen Trieb, stellt eine Aufgabe, der der Mensch nicht gewachsen ist, oder zwingt ihn, eine solche Aufgabe an sich zu stellen, die mit seinem eigensten Wesen im Widerspruche ist, die er deßhalb nicht lösen kann. Der innere Kampf ist das Leiden, der äußere bringt den Untergang. Er unternimmt ein Wagniß, in dem er umkommt, und zwar bewußt, im mehr oder weniger klaren Vorgefühle des Unterganges. Hier ist von Recht und Unrecht nicht die Rede. — Coriolan will Consul werden; er unternimmt eine Aufgabe, die durch Volksschmeichelei führt, wobei er Rollen spielen muß; eine Aufgabe, der sein Stolz nicht gewachsen ist, und die daher mißlingen muß. Wenn er aber so stolz ist, warum will er Consul werden? Das wäre das Wollen

eines Ehrgeizigen. Da muß die Pietät ihn zwingen. Dadurch wird die Stärke der Pietät gezeigt, die am Ende ihn doch stürzt, doch nicht seinen Stolz, nur seine Rachsucht. — — Die dunkle Tiefe der Charaktere soll in der Kunst mit dem heiteren Reiche des Bewußtseins vertauscht werden, so will es die Philosophie; sie vergißt, daß das Poetische eben in jener dunkeln Tiefe wohnt und das heitere Reich des Bewußtseins nicht poetischer, sondern philosophischer Boden ist, und nicht der Anschauung, sondern der Reflexion, nicht dem Dramatischen, sondern dem Rhetorischen gehört. Licht wollen die Philosophen, aber der Poet Farbe. — — Seelen zu tragischen Charakter-Problemen: er kann sich nicht unterordnen, er kann sich nicht schicken, nicht schmiegen. Er kann sich nicht verbergen, verstellen. Er kann keinen Muth, keine Hoffnung fassen. Er kann seinen Witz, Spott nicht unterdrücken. Er kann nicht vertrauen, oder sich Niemand anvertrauen; ein Solcher könnte allerlei Rollen spielen, um Denen auszuweichen, die, wenn sie sein Vertrauen hätten und wüßten, was ihm fehlt, ihm helfen könnten. Er wäre zuweilen schon daran, sich zu entdecken, und kehrte mit künstlichem Ausweichen wieder um. — Einer kann keiner noch so weisen Furcht nachgeben. Einer kann sich nicht beherrschen (im Lear Alle, bis auf Edgar). Er kann nicht lügen. Er kann keinen Zwang ertragen, die Abhängigkeit von keinem Andern. Die Situation müßte nun gebieterisch das von ihnen verlangen, was sie nicht leisten können. — Bei Schiller findet man solche Motive ohne Nothwendigkeit einer Gestalt geliehen, oder doch vereinzelt, und mehr aus der Situation, als aus dem beharrlichen individuellen Wesen

der Perſonen ausſließend, z. B. das zweckwidrige Thun der Maria Stuart bei der Zuſammenkunft mit Eliſabeth, wo ſie ſich in ihr Verderben ſchilt, wo ſie klug ihrem Affekte gebieten müßte. Wenig Augenblicke zuvor war ſie eine ganz Andere, da ſie ſchwärmte wie ein Penſionsmädchen, nicht wie ein Mittel- oder Miſchding von mörderiſcher Buhl- und Betſchweſter. Shakespeare, wenn er einmal jene Scene gewollt hätte, würde aus ihren Bedingungen den ganzen Charakterkern der Maria Stuart geſchaffen haben. Es wäre Unenthaltſamkeit, Unmacht über ſich ſelbſt geweſen, bei ſeinem Verſtändniſſe des Paſſenden. Und in der That, das wäre der Charakter der hiſtoriſchen Maria Stuart geweſen. In Eliſabeth hätte ihr die Gewalt über ſich ſelbſt gegenübergeſtanden, d. h. die Gewalt über ihr Aeußeres, wobei ſie gleich leidenſchaftlich ſein konnte, wie Maria. — — Goethe trifft immer an dieſes tragiſche Grundweſen, obgleich er ſeiner nie dramatiſch mächtig wird, und in der Praxis gewöhnlich bei der bloßen Beſchaffung des Materiales ſtehen bleibt, man weiß nicht ob aus Abſicht, aus Widerwillen gegen das eigentlich Dramatiſche oder aus Mangel dramatiſchen Inſtinktes. So, wenn er ſagt, der Verſtand und eine zweckgemäße Leidenſchaft dürften nicht in die Tragödie entriren, es ſei denn zum Nachtheile des Helden; der blinde Zug, der den Helden dahin oder dahin führe, ſei ſein Schickſal. Hier erkennt auch Goethe die dunkle Tiefe des Charakters an, das, was ſich der poetiſchen Darſtellung ſo willig anbietet, aber nicht erklärt werden kann, und deßhalb der Rhetorik und philoſophiſchen Auffaſſung widerſtrebt, als den Quell des Tragiſchen, und proteſtirt gegen alles Reflektiren

der Charaktere über ſich und ihre Intentionen. Das Dämoniſche. — Alſo die Situation zwingt ihnen eine Aufgabe auf, die ihrem innerſten Weſenskerne entgegengeſetzt iſt, und ſie gehen unter, weil ſie dieſe nicht löſen können, die vergebliche Anſtrenguug danach iſt das Leiden. (Die Sphinx ein Symbol.) Der eigentliche Kampf iſt in der Seele des Helden. — Im Taſſo hat Goethe den Melancholiker gezeichnet, und iſt, Hamlet vor Augen, einen Schritt weiter in das Bereich des Dramatiſch-Theatraliſchen eingedrungen. Hier iſt jene charakteriſtiſch-dramatiſch-theatraliſche Figur des Widerſpruchs vorhanden. Nur wird das Ganze zu einförmig und der Vers klingt zu lyriſch-konventionell, iſt zu langathmig für wirkliches Theaterſpiel und läßt ſich nur deklamiren, nicht ſprechen. — Richard II., Hamlet, Lear ſind Temperamentsmenſchen, Macbeth, Coriolan, Richard III., Othello Leidenſchaftsmenſchen, Romeo ſteht in der Mitte zwiſchen beiden. Dort herrſchen die kleinen Motive vor, hier die großen; denn die Temperamentsmenſchen haben keinen Zweck, den ſie erreichen wollen, umgekehrt, ihr Weſen widerſpricht allem Zwecke, und ſollen ſie einen erreichen, ſo iſt ein äußerer Zwang nöthig, da ſie ſelbſt der Erreichung fortwährend entgegenarbeiten. Ihr Leben iſt kein mächtig nach einer Richtung treibender Strom, wie bei dem Leidenſchaftsmenſchen, ſondern eine Moſaik von Reizungen und Ausbrüchen des ihnen gehörigen Affektes, in welchen ſich alle von außen erweckten fremden Affekte neutraliſiren. So bei dem Melancholiker die unangenehmen, bei dem Sanguiniker die angenehmen Gefühle; — Goethe hat auch das ſanguiniſche Temperament in einem Dramenhelden perſonifizirt, im

Egmont, aber diesem fehlt es eben nach beiden Seiten des Handelns und Leidens. Eine Gestalt aber, die weder handelt, noch leidet, giebt wohl ein Genrebildchen, doch keine Tragödie, und nur ein tragisches Genrebildchen, wenn auch ein reizendes, ist Egmont. — Apollonius im Himmel und Erde hat jenen Widerspruch in sich: er könnte glücklich sein und machen, wenn er den gesunden Leichtsinn besäße, den seine Situation von ihm fordert, so hat er das Leiden, da er sich aber nicht zur Schuld hinreißen läßt, geht er nicht tragisch unter. —

Bei Goethe wie bei Shakespeare handelt es sich stets um etwas Ideelles, um Etwas, das über der gemeinen Wirklichkeit steht, die Charaktere sind Menschen, aber aus der ersten Hand der Natur, gleichsam Mustermenschen — nicht im moralischen Sinne. Die Darstellung aber ist so, daß sie das Ideelle in greifbare Wirklichkeit verwandelt und das Wunderbare so nahe bringt, daß es ist, als hätten wir mit diesen Menschen jahrelang gelebt. —

Tragische Probleme.

Tragische Probleme: Ungeduld, und eine Aufgabe, bei der Geduld und Selbstbeherrschung die conditio sine qua non ist — Lear, Coriolan. Gewissermaaßen auch Romeo. — Naivetät, zu große Offenheit, bei einer Aufgabe, die Verstellung fordert. Auch Stolz verachtet die Verstellung. Coriolan. Edelmuth auch. Ein sanft gestimmtes Gemüth und eine Aufgabe, die Strenge verlangt. Hamlet, Brutus. — Ein skeptisches Gemüth, und eine Situation, die Glauben verlangt. Ein träges, und eine Situation, die Anstrengung verlangt. Hamlet, fett,

kurzathmig. „Auch wär'ſt du ſo träg'" ꝛc. ſagt der Geiſt. — Dieſen tragiſchen Widerſpruch finden wir ſchon bei Sophokles. Im König Oedipus iſt der Widerſpruch der Aufgabe, dem gedrohten Verderben auszuweichen, was nur durch Beſonnenheit geſchehen kann, mit einem leidenſchaftlichen, oder vielmehr affektvollen, leicht reizbaren Naturell, das jene Beſonnenheit nicht hat. Wirklich geht dieſe charakteriſtiſche Figur, wie er immer nach klarem Verſtändniß der Lage ſtrebt, und dieſes immer wieder durch ſein reizbares, jähzorniges Temperament geſtört wird, dieſe Figur im Kleinen, die im Großen das Stück ſelber iſt, durch des Helden ganze Rolle. Das iſt die Urſache, warum dieſer Oedipus das theatraliſchſte Stück der Alten in unſerem Sinne iſt. Was aber den Unterſchied von Shakespeare macht, iſt, daß die Situation eine willkürliche iſt, nicht ethiſch, ſondern poſitiv religiös gefaßt, eine Grille der Götter, oder des Fatums. Dann iſt die Fabel nicht geſchloſſen, es ſind zwei verſchiedene Stücke, Lajus, Oedipus. — In der Leidenſchaft ſelbſt iſt eben ſchon der tragiſche Widerſpruch, daß ſie mit ihrem Affekte zuſammen iſt, daß dieſer Affekt ſtets ihren Zweck zu vereiteln trachtet, den zu erreichen ſie den Verſtand anſtrengt. Lear bringt ſich in die Situation, ſich nach Anderen richten zu müſſen, die nun Herrſcher ſind, was er früher war; ſich nach Anderen richten, ſich in die Lage Eines, der nicht herrſcht, zu ſchicken, das kann er nicht; daran geht er unter. In ſolchen Fällen ſieht der Held in der Schuld die Tragweite derſelben nicht, aber es muß immerhin ein Erfahrungsgeſetz, eine allgemein bekannte Regel ſein, gegen die er darin ſündigt. Und Lear's Hauptſchuld liegt doch in der Verſtoßung der guten Tochter

— Weil ich wiederum eine Erzählung ſchreiben muß, worüber ich die ſämmtlichen Erwerbniſſe meines nun wieder ein Jahr alten Studiums des Dramas verlieren könnte, ſo ſei noch ein Satz von Goethe, der Vieles von dem hier Entwickelten in nuce enthält, hierher geſetzt: Im Trauerſpiele kann und ſoll das Schickſal, oder welches einerlei iſt, die entſchiedene Natur des Menſchen, die ihn blind (— bei offenem ſehenden Auge, ſo würde die Shakespeare'ſche Formel lauten) da- oder dorthin führt, walten und herrſchen; ſie muß ihn niemals zu ſeinem Zwecke abführen; der Held darf ſeines Verſtandes nicht mächtig ſein, (— das wäre der Affekt perennirend gedacht; denn in der Leidenſchaft iſt das Moment des Wiſſens, daher der Freiheit —) der Verſtand darf gar nicht in die Tragödie entriren, als bei Nebenperſonen zur Desavantage des Haupthelden. —

Bedingungen des dramatiſchen Lebens.

Es zeigen ſich uns drei Bedingungen des dramatiſchen Lebens. Das Schauſpiel bedarf des Dichters, des Schauſpielers, des Publikums. Der Dichter will Poeſie, er will ſein Talent austönen. Der Schauſpieler will eine Unterlage für ſeine Kunſt; das Publikum will Unterhaltung. Nun läßt ſich der Fall denken, daß jeder dieſer drei Faktoren ſich auf Koſten der anderen beiden geltend macht. Im beſten Falle wird daraus eine Einſeitigkeit. Herrſcht der Poet, ſo wird der Schauſpieler zum bloßen Sprachrohre, Vorträger, Deklamator, er kann ſich nicht ausleben als Schauſpieler, er wird höchſtens zum denkenden, fühlenden Deklamator fremder Worte, was er nicht als ſeine eigenſte Aufgabe anſehen

kann, er thut, was er thut, mehr dem Dichter oder der Poesie zu Liebe; herrscht der Schauspieler, so wird die Poesie übel daran sein, gewiß aber das Publikum weniger. Jedenfalls sieht man, ist es besser, das Schauspielerische herrsche vor. Denke man sich einen Schauspieler von großer, poetischer Anlage, so wird dieser ein besserer Autor sein, als ein Poet, der nicht große schauspielerische Anlage hat. —

Chronikalische Erzählung.

Warum machen die wilden Zeiten, wenn wir in der Chronik davon lesen, solchen Eindruck von kräftiger Frische, von natürlicher Großartigkeit? Die Ursache ist, daß wir eine Menge gleich wilder oder wenigstens derber Thaten, Worte, Gedanken finden, von denen die eine uns immer den Maaßstab für die andere giebt, ohne daß sich etwas dazwischen findet, das nach unserem heutigen Maaße gemessen werden müßte. Zugleich der Wechsel, dann der Mangel an dem Detail, welches wilde Großheit peinlich macht. Die Geschichten kommen mehr der Phantasie als dem Gemüthe nahe, denn das Gemüth wird zumeist vom Detail affizirt, die Phantasie mehr vom Ganzen und Großen und einzelnen Momenten, als vom Wechsel. Feine Züge machen gewaltsame Thaten unwahrscheinlich und peinlich. Dies ist zu merken für den historischen Roman, der, je weiter zurück er vor unserer Zeit liegt, desto weniger in unserem Sinne innerlich und psychologisch detaillirt werden darf. Es muß eine Uebereinstimmung aller Einzelheiten statt finden — die poetische Wahrheit.

Epiſches, lyriſches und dramatiſches Talent.

Die Bedingung alles poetiſchen Schaffens iſt eine erhöhte Stimmung. Wenn der Gegenſtand ſich nicht völlig von der Stimmung loslöſen, ſie zum bloßen Hintergrunde und Beleuchtung machen kann, dann wird die Konzeption lyriſch. Der geringere Grad von Lebendigkeit der Phantaſie, der ihre Gebilde unter den Bedingungen der Erinnerung darſtellt, bezeichnet das epiſche, derjenige Grad, dem ſich das eigene Gebilde in völliger Gegenwart aufdrängt, das dramatiſche Talent. Bei beiden letzteren tritt das Gebilde als ein ſelbſtändiges Weſen aus dem Mutterſchooße der Innerlichkeit heraus, wird objektiv, ein Ding, das dem Schaffenden gegenüberſteht als auf ſich ſelbſt; bei der erſteren bleibt es innerhalb der Subjektivität; das gedichtete Leiden und Thun fühlt der lyriſche Poet als ſein eigenes, wenn er ſich auch ſelbſt in eine andere Perſönlichkeit hineinverſetzte; der epiſche und dramatiſche aber als das eines beſonderen, von ihm ſelbſt unabhängigen Weſens: der letztere fühlt dieſe Zuſtände ſeines Geſchöpfes, wenn auch als eines fremden, doch mit derſelben Intenſität, mit der der Lyriker das eigene fühlt. Der Lyriker ſchaut Zuſtände, der Epiker Geſtalten, der Dramatiker die Zuſtände von Geſtalten. Die extenſive Seite repräſentirt der Epiker, die intenſive der Lyriker; der Dramatiker beide, die eine durch die andere modifizirt. — Aus der Farbe oder Stimmung entwickelt ſich zunächſt die Mehrheit ihrer Faktoren in der Einheit einer menſchlichen Geſtalt, d. h. des Helden in ſeiner charakteriſtiſchen Figur — immer in dem Sinne, wie man von einer muſikaliſchen Figur ſpricht — gewiſſer-

maßen die sichtbare Veräußerlichung derselben in einer aus ihnen zusammengesetzten Geberde. So sah ich den Erbförster zuerst, — ehe ich noch von der Fabel etwas wußte, — in der Geberde, in der der Schauspieler sprechen muß: „So sollte man doch gleich die Bestien todtschießen" — „Recht muß doch Recht bleiben" und „ich hab' Unrecht." —

Einheit der Poesie und Schauspielkunst in der dramatischen.

Wir dürfen nicht des Helden Partei gegen das Schicksal nehmen in der End- und Totalstimmung; er muß selbst sein Verderber sein, aber, indem er es wird, müssen wir zwar das Ende voraussehen, dürfen aber die Sympathie für ihn nicht verlieren; er ist so, daß er unglücklich werden muß, aber wir müssen ihn lieben, obgleich er so ist, das ist die Hauptregel der Tragödie. — Rhetorik der Leidenschaften und Affekte, charakteristische; Rhetorik des Seelenzustandes der Personen ist im Drama jederzeit nothwendig; schädlich aber und zu verwerfen alle Rhetorik des Poeten. — Die dramatisch schöne Sprache ist die, welche mit dem Seelenzustande der Personen, den sie darstellt, zusammenfällt, die also den Schauspieler, der sich in Charakter und Situation versetzt, nicht zwingt, sie zu vernichten (L. Schröder's Aeußerung —), sondern im Gegentheil. — Goethe nimmt zu den Regeln der Poesie noch die der Malerei — aber dem Dramatiker liegt näher die lebendige Malerei d. i. die in der Zeit, die Schauspielkunst, der mehr erlaubt ist. Der Philosoph sucht immer nach geistigem Gehalt, z. B. nach dem höheren Grade des Erhabenen, der Poet hat es mit Anschauungen zu thun, nicht mit Gedankenkombinationen.

Je philoſophiſch höher dieſelben, deſto geringer poetiſch. Die ſogenannte Bühnengerechtigkeit und das Kunſtwerk an ſich ſind nicht zwei nebeneinandergehende Arten, von denen man ſagen kann, gut wenn das andere dabei iſt, wenn nicht, ſchadet's nicht. Sie müſſen im Drama beide einander organiſch durchdringen. Die dramatiſche Kunſt iſt eine Syntheſis der beiden Künſte, der Poeſie- und Schauſpiel-Kunſt.

Keine Tugendhelden. Tragiſche Formel Shakespeare's.

Dadurch ſind Shakespeare's Tragödien ſo ewig wahr, daß er durchaus keine Tugendhelden vorbringt, nur Züge der Natur. Sie unternehmen ein Wagniß, zu deſſen Durchführung ihre Natur nicht geeignet, ja die der entgegengeſetzt iſt, der das Wagniß gelingen könnte. Daraus folgt das tragiſche Leiden. Seine Helden haben alle etwas Impoſantes; das läßt den Nachahmer leicht fehlgreifen, weil der wohlfeilſte Weg, eine Geſtalt impoſant zu machen, der iſt, daß man ihr ein tüchtig Theil von dem Uebergewichte des höheren Begehrungsvermögens über das niedere giebt. Aber in Shakespeare's Geſtalten ſiegt nie die Freiheit, die Vernunft, auch nur vorübergehend; was in ihnen die Gewalt hat, was an ihnen imponirt, iſt die Gewalt der Leidenſchaft, eben die Gewalt, das Uebergewicht der niederen Begehrungskraft über die höhere. Der wirklich vernünftige Menſch wäre überhaupt der ungünſtigſte Gegenſtand für die Tragödie, ſchon wegen der Unterordnung von Gefühl, Begehren und Phantaſie in ihm. Es braucht deßhalb kein Verbrecher zu ſein. Bei Shakespeare iſt das Tragiſche, wenn ein Menſch ſeine Totalität aufgiebt, und ein falſcher

Bruch eines einzigen Triebes wird. Wenn Ein Begehren im Menschen so riesig anschwillt, daß eine förmliche Verrückung des geistigen und sinnlichen Organs entsteht, wenn eines davon alles Blut des Körpers in sich saugt, so daß die anderen darüber verkümmern; eine Aufhebung aller Harmonie, eine geistige Entzündung, die mit dem Tode des Organismus endet. Von seinen tragischen Figuren übt keine auch nur Eine Tugendthat. Das ist's, worin Goethe Shakespeare gefolgt ist, nur daß er an die Stelle des Imponirenden die Liebenswürdigkeit des Helden setzt. Die Personen bei Shakespeare, in welchen das obere Begehrungsvermögen das stärkere ist, gehen nicht unter, z. B. Edgar. — Man kann das ganze Verfahren Shakespeare's aus dem Streben nach dem Typischen ableiten. Die poetische Abstraktion geht auf den Typus, wie die philosophische auf die Idee. — Soll nun die Handlung ein Typus sein, soll sie, wie Lessing sagt, „zu ihrem eigenen Ideale simplifizirt werden" — so ist die Thätigkeit dabei eine doppelte, alle schlechthin individuellen Züge müssen entfernt, dafür typische hereingenommen werden; darauf muß alles Neuhinzuthun und Immerwiederausscheiden ausgehen; so müssen auch die Charaktere Typen sein, d. h. Alles, was nicht zu dem Typus, der die Aufgabe des Stückes ist, stimmt, was nicht selbst ein Theil dieses Typischen ist, muß heraus. Die Scenen und Gespräche müssen Typen der erregten Natur, oder des bloßen Lebens, gleichgültige Mimen nicht blos des Staats-, Kriegs-, Geschäfts- und Gesellschaftslebens sein. Auch der Causalnexus muß durchaus typischer Natur sein; Alles im Drama muß sein, nicht, was wohl einmal ohne Unwahrscheinlichkeit geschehen konnte, sondern wie es im-

mer geſchieht, wie es die Regel iſt. Das iſt die einzig ſtatthafte Idealität des Dramas, wie aller Poeſie. Mit der reintypiſchen Behandlung iſt die Geſchloſſenheit, Ganzheit, Einheit, Vollſtändigkeit, Uebereinſtimmung und Nothwendigkeit d. i. die poetiſche Wahrheit geſetzt. —

Das Typiſche im Drama.

Auch bei der hiſtoriſchen Tragödie iſt es die Hauptſache, den Typus im Stoffe zu ſehen, dann Alles, was zu dieſem Typus, der den ganzen Cauſalnexus in ſich enthält, nicht gehört oder ihn ſtört, wegzuthun, was nicht wegzuthun iſt, in Schatten zu rücken, daß es ſich nicht verwirrend oder aufhebend in den Typus eindränge. Dazu iſt Epitomirung der Geſchichte nothwendig, wodurch z. B. ganze, lange Verhandlungen in Eine Scene zuſammenfallen. Die Concentrirung hinſichtlich der Perſonenzahl, und die zur Charakteriſtik, Menſchendarſtellung nothwendige Breite heißt die bloßen Werkzeuge, wo ſie nicht zur engſten Faſſung des Typus unentbehrlich ſind, wegwerfen, und die Thäter der Thaten auch zu deren unmittelbaren Ausführern machen. Das hiſtoriſche Detail, und die Thathandlungen, die einander bedingen, und dieſes Bedingen ſelbſt ſteht nun nackt da, und muß durch poetiſch-ſchauſpieleriſches Detail belebt und illuſionsfähig gemacht werden, doch muß auch dieſes Detail typiſch ſein. Dazu iſt ganz ideale Behandlung von Zeit und Ort nothwendig. Der Typus muß aus dem Stoffe herausgeſehen, der Charakterwiderſpruch geſucht werden, der den Typus zu einem tragiſchen macht, auch im hiſtoriſchen Drama. Die eigentliche Thathandlung muß kurz, raſch und trocken abgethan werden, die Spielſcenen müſ-

sen wesentlich den Typus darstellen und den Grundgedanken des Stückes ausführen. — Es gehen also in der Tragödie drei Zusammenhänge neben, über oder durcheinander hin, der causale, ideale, (tragische); der schauspielerische, (die Rollen); der pragmatische, der ethische, und der psychologisch-plastische. Je mehr sie in Einen zusammenfallen, desto besser die ethische, die pragmatische, die schauspielerische Reihe. —

Zum Dialoge bei Shakespeare.

Dialogische Figuren, besonders „die Herauswickelung." — — Je gerader die Linie, desto mehr Biegungen muß der Dialog machen. Gewöhnlich aber hat, wie das ganze Stück, so auch das Gespräch seine Verwickelung, die auf dem Punkte, wo man meint, sie muß sich entwickeln, sich neu verwickelt. Wenn es gilt, daß Einer dem Anderen etwas Wichtiges sage, dann tritt die analytische Form ein. Entweder mag sich der Eine nicht bloßgeben, weil er nicht weiß, ob er trauen soll, oder seine Mittheilung und sein Charakter ist so, daß er sich der Mittheilung schämt; oder er meint erst andere Punkte erledigen zu müssen, die den Anderen vom Verständniß oder Eingehen abhalten können, oder er will die Wichtigkeit herausheben, oder er will den Anderen nicht erschrecken, und sucht ihn erst vorzubereiten, oder der Affekt überschlägt sich, er braust auf und kann nicht zur Mittheilung kommen vor Ergüssen des Affektes, die sich dazwischen legen. Oder es gilt, etwas zu melden, was man verabscheut, und der Abscheu vor der Sache geht auf ihre Erwähnung über, und man schiebt sie immer wieder durch ein Dazwischen, zu dem man den ersten, besten Vorwand nimmt, um eine

Weile hinaus. Oder man bringt vorher, was die Erwähnung recht wirkungsvoll machen muß, ehe man an dieſe ſelber geht. Oder man hat den Zweck, den Anderen erſt recht zu ſpannen, oder in die Stimmung zu bringen, in der man wünſcht, er erfahre, was man ihm zu ſagen hat. Auch bloße Ungeſchicklichkeit kann unabſichtlich auf ſolche Weiſe veziren, was dann komiſch wirkt, oder, iſt die Sache ſchlimmer Natur, durch den Kontraſt ſie noch ſchlimmer erſcheinen läßt. Oder Gutmüthigkeit will durch vorher gezeigte Theilnahme und halbausgeſprochenen Troſt die Wirkung der Meldung ſchwächen, was aber nur noch mehr martern kann; oder es iſt der Triumph der Schadenfreude, die mit dem, was der beſte Biſſen und Gipfel für ſie iſt, zögert, um den Genuß der Erwartung zu verlängern. Auch Pedanterie kann ſo verfahren. Kurz, der Motive, die dies Verfahren, zu retardiren, rechtfertigen, giebt es unzählige. Im „Erbförſter" ſind auch dergleichen, z. B. die Vorbereitungen vor des Förſters Rath an Robert, ſeine Braut nicht zu verwöhnen. Beſonders aber die Meldung des Forſtläufers — Weiler — an den Förſter von dem Schuſſe. Auch das Hinausſchieben des Thüröffnens im fünften Akte gehört hierher. — Es iſt dies zugleich eines von den Retardirmitteln, um Gehalt und Charakterdetail anzubringen, auch tragiſche Naturtöne; und überhaupt um das ſich Ueberſtürzen des Vorganges zu verhindern, und uns die Situation einzutiefen, uns darin heimiſch zu machen, dem an ſich Haſtigen Breite zu geben, die Stimmung austönen zu machen. Da nun das Drama Alles concentrirter, und gewiſſermaßen excerpirt wiedergiebt, die einzelnen Vorgänge auch härter aneinander rückt, ſo

fällt in die Augen, von welcher Bedeutung dies Kunstmittel sein muß. Auch lassen sich so bequemer noch allerlei erklärende Züge dazu bringen. Gar nicht davon zu reden, daß es das beste Vehikel für Theaterspiel bietet. Soll aus einer schnellgewordenen Situation wieder Etwas entstehen, so ist dies Mittel unentbehrlich, weil, was wir als dringliches Motiv erkennen sollen, uns erst deutlich geworden, und sich uns überzeugend eingetieft haben muß. Dies Mittel macht es uns erst möglich, eine reichere Handlung klar auseinander zu halten und den einzelnen Momenten Perspektive, dem Ganzen Haltung zu geben. Bloße Expositionsscenen können durch dasselbe unterhaltend werden. Es ist auch wirklich dasjenige seiner Mittel, das Shakespeare am meisten gebraucht, womit er besonders den Reichthum seiner Momente in Haltung bringt und seine großen, raschen Schritte balancirt, wie es den französischen Klassikern das Mittel ist, ihrer Armuth aufzuhelfen. Wenn man es eine dialogische Figur nennen darf, so ist diese dramatisch das, was die Metapher überhaupt poetisch ist. Jedes solche Gespräch ist ein Bild des ganzen Stückes. Solche dialogische Figuren sind Gliederung des Naturlautes, Auseinanderhaltung des Seufzers, Inhaltsaufweisung der Interjektion — Monolog, Kampf, Bewegungsmühen, Meldung, Exposition, Ausweichen, Steigerung, Rath, Zurede, Umkehrung, Unordnung, das Analogon der lyrischen. — Parenthese, wenn der Angeredete vor der eigentlichen Entgegnung noch etwas Anderes bringt. Das aus der Konstruktion Fallen, oder die Verwirrung, wenn Zerstreutheit, Vorausnehmen eines Erwarteten in Gedanken ꝛc. eine Rede verwirrt, die etwas

Anderes betrifft. Ein schönes Beispiel: Hamlet's Rede über die üble Sitte des Trinkens in Dänemark, während er mit Horatio die Erscheinung des Geistes erwartet, wo zwar noch Aufmerksamkeit genug vorhanden ist, den Stoff der Rede fortzuspinnen, aber nicht genug, auch der Form Rechnung zu tragen. Das ex abrupto, wenn z. B. Einer spricht, und die Assoziation der Ideen, die sich an ein gleichgültiges Wort hängt, etwas dem Gegenstande des Gespräches Fremdes in das Gedächtniß bringt, wo der Kontrast vielleicht ein Lächeln abnöthigt, das aus dem Gesprochenen nicht verständlich ist. Dann, das Abspringen, das absichtliche oder unabsichtliche von Etwas, das unangenehm oder langweilig ist, auf einen anderen Zustand, das sich ein anderes Gespräch Ausbitten ꝛc. Das Nachsinnen mit seinem typischen Zubehöre. Dies typische Zubehör ist eben die beste Beglaubigung der Vorgänge, die dem Dramatiker zu Gebote steht. Die unbelauschten Züge zeichnen die Existenz. —

Nachahmung.

Die Poesie gründet sich auf Nachahmung. Aber sie ahmt nur das Wesentliche nach, sie wirft das Zufällige weg. Sie ahmt den Weltlauf nach, wenn sie erfindet, aber in ihm eben nur das Wesentliche, dasjenige, was sich jederzeit als wesentliches Zubehör ausweiset. Ihr Hauptangenmerk geht darauf, durch Geschlossenheit Dem, was sie aus dem Ganzen des Weltlaufes nimmt, das Gepräge eines Ganzen für sich zu geben, den Kreis abzuschließen. Ein solches typisches Zubehör ist Schuld und Strafe, Charakter und Schicksal, als Folge seines Thuns. Es zeigt uns Charakterformen verkörpert, die

uns aus der Erfahrung bekannt sind. Es sind Menschen, wie wir selbst, in denen nach Hinwegnahme des Zufälligen ebenfalls einer jener Typen erscheint. Findet nun der Dichter in der Geschichte, oder in seiner Erfahrung ein faktisches Zubehör von Schuld und Leiden, das ihn ergreift und das auch Andere zu ergreifen verspricht, so ist dies ein tragischer Stoff. Oft ruft uns, nach den Gesetzen der Assoziation, ein einziger vom Dichter fruchtbar gewählter Zug — als Theilvorstellung — ein ganzes Zubehör von Zügen — eine Totalvorstellung eines vollständigen typischen Charakters in's Gedächtniß, und wir selbst müssen ex ungue leonem ergänzen. —

Einheit der Intention.

Der ideale, psychologisch-ethische Gehalt des Stoffes entwickelt, aber in der Darstellung. Er ist die eigentlichste Seele des dramatischen Stoffes. Es darf bei der Ausbildung desselben nichts als nur diese Seele zur Erscheinung kommen, nichts ihr Fremdes hinzu erfunden werden. Die Glieder dieses Leibes sind die sogenannten schauspielerischen oder Theater-Effekte. — Man kann die französische Form oder Methode die mechanische, die Shakespeare's die organische nennen. Hierher gehört die Goethe'sche, die nur zu episch ist, dorthin die Lessing'sche und Schiller'sche. —

Das Unterhaltende.

Ich glaube, Shakespeare's ganze Theorie und Methode aus der Aufgabe, möglichst gut zu unterhalten, herleiten zu können. Möglichst gut, und möglichst lange. Schlechte Unterhaltung wird man bald satt, um etwas

zu beſchaffen, das möglichſt lange unterhält, in dem alſo das Unterhaltende eine Menge Modewechſel überdauert, muß dies Unterhaltende auf das rein Menſchliche, auf das Bleibende in Welt und Menſchen als Stoff beſchränkt werden. Ferner ſo angeordnet, daß der Verſtand bei öfterem Genuſſe der Unterhaltung immer noch neue Momente und Beziehungen finden kann, die das alte Intereſſe immer wieder erneuern können. Und ſo iſt am Ende die Kunſt nichts, als die beſte Unterhaltung, und das Kriterium eines Kunſtwerkes, daß es unterhalte, gleichviel ob es alt oder neu iſt, daß es morgen unterhalte wie heute, daß das Intereſſe deſſelben nicht abnehme durch öftere Wiederholung, im Gegentheil mit jeder Wiederholung gewinne. Das Schauſpiel ſteht Jedem offen, es muß daher auf Alle denken, nicht blos einen Menſchen, eine einzige Bildungs-, Alters- oder Geſchlechts-Stufe vor Augen haben. Greis, Mann, Weib, Jüngling, Jungfrau, Knabe, Kind ſoll das Schauſpiel gleicherweiſe unterhalten, d. h. alle Kräfte des Gemüthes zugleich, denn jene Altersſtufen unterſcheiden ſich hauptſächlich durch das einſeitige Vorwiegen einer derſelben. Im Ganzen ſind alle Figuren Shakespeare's, mit und ohne Abſicht, gute Geſellſchafter, ſelbſt Hamlet ein ausgezeichneter. Vorzüglich ſeine Humoriſten. Es iſt allen ſeinen Figuren nicht blos darum zu thun, wie es jetzt im Drama gebräuchlich iſt, dem Zuſchauer Das nackt und bloß zu geben, was er von der Geſchichte wiſſen muß; wenn ſie dem Dichter dieſen Dienſt leiſten, ſo fügen ſie noch den hinzu, den Zuſchauer durch die Art und und Weiſe, wie ſie dies thun, zu unterhalten. Darum iſt bei Shakespeare nicht blos das Ganze durch Span-

nung interessant, sondern er weiß jeder Rede, jedem vorübergehenden Momente noch durch das Unterhaltende des Vortrages, durch Lebendigkeit und Charakteristik ein Interesse zu geben. Man denke an Scenen, die eigentlich ihrem Inhalte nach außer dem Stücke liegen, z. B. den Empfang der Schauspieler im Hamlet, dann, wie er sie entläßt, und dem Polonius anbefiehlt, sie gut zu unterhalten. Darin liegt ein Hauptgrund, warum Shakespeare so selten peinlich wird, weil er uns nicht nur mit dem Stücke, sondern auch in dem Stücke unterhält. Und wie weiß er auf diese Weise die Absicht zu täuschen, zu rühren ꝛc., zu verstecken. Dadurch gelingt es ihm, den Aufbau seiner Effekte so erscheinen zu lassen, als wüchsen sie von selber. Er ist in seinen Effektvorbereitungen scheinbar so unbefangen, als wüßte er selbst nicht von Dem, was sich da während seiner Scherze vorbereitet, er scheint mit allem Anderen mehr beschäftigt, als mit einem solchen Vorhaben, während andere Dichter häufig mit ihren Effektvorbereitungen selbst so beschäftigt und absorbirt sind, daß sie vergessen, den Zuschauer zu beschäftigen, daß er ihre Absicht nicht merkt. —

Schiller's Wallenstein.

— Ich kenne keine poetische, namentlich keine dramatische Gestalt, die in ihrem Entwurfe so zufällig, so krankhaft individuell, in ihrer Ausführung so unwahr wäre, als Schiller's Wallenstein; keine, die mit ihren eigenen Voraussetzungen so im Streite läge, keine, die sich mollusckenhafter der Willkür des Dichters fügte. Keine aber auch, in welcher diese Unwahrheit und innere Haltlosigkeit mit größerem Geschicke versteckt wäre. Hinter zwei

Decken; erſtlich des Koſtümes, — Fürſt, Feldherr, des Gebietens gewohnt —, dann unter den reichſten Falten einer weiten, prächtigen Diktion. Jenes Koſtüme iſt in der That vollendet; der Heeresfürſt, der Befehle gewohnte, reißt zur größten Bewunderung hin, aber der Wallenſtein, der Menſch ſelbſt, der eigentliche dramatiſche Charakter, der in dieſem Koſtüme ſtecken ſoll? Unter allen ſeinen Motiven iſt nur eines wahr, die äußere Nothwendigkeit; alle anderen ſind geradezu unbegreiflich, und ſtets Handlung und Wort im direkten Widerſpruche. In den Reden zuweilen ein Macbeth, ein Coriolan, im Handeln, oder vielmehr im Nichthandeln ein Hamlet. Die Handlung iſt die des Hamlet: ein Menſch, der etwas thun ſoll, und nicht kann, und endlich zur Strafe gedrängt wird, es zu thun. Hier wie dort ſehen wir einen Menſchen, in dem ein Gedanke vergebens ringt, aus eigener Kraft zur That zu werden. Die einzelnen Anſtrengungen dazu werden allmälig zu einer äußeren Macht, die ihn zuletzt zwingt. So der vorgegebene Wahnſinn Hamlets, der den König erſt aufmerkſam macht, die Probe mit dem Schauſpiele, die den König überzeugt von dem, was Hamlet will, und eine Intrigue hervorbringt, die endlich den Hamlet zum Handeln nöthigt, wo es ſeinen eigenen Untergang hervorbringt. Dort Wallenſtein, der mit den Schweden unterhandelt, wegen Verrathes. Man kommt dahinter, eine Intrigue gegen ihn zwingt ihn zu dem, was er aus alleinigem eigenen Antriebe nicht zu thun im Stande iſt, aber auch erſt dann, wo es mißglücken muß. Die Aehnlichkeit geht weiter. Hier ſpielt Wallenſtein in ſeiner geträumten Ueberlegenheit mit den anderen Figuren, wie dort Hamlet. Hier der Rechen-

meister, der sein eigen Leben hineingerechnet, dort der Feuerwerker, der mit seinem eignen Pulver auffliegt. Wie ist Hamlet ein solcher geworden? Ein geborener Fürst und das theoretische Studiren; dazu körperliche Einflüsse, Fettleibigkeit. Aber wie Wallenstein? Wie mußte der Mensch beschaffen sein, der in unruhigen Zeiten in so schwindelnder Schnelle vom gemeinen Edelmanne zum Reichsfürsten aufstieg, zu solcher Macht und Ansehen anwuchs, daß sein eigener Kaiser vor ihm zitterte? Man sollte meinen, es müsse ein Mensch gewesen sein von raschestem Entschlusse, ein Mensch, der die Gelegenheit beim Stirnhaar zu erfassen wußte, ein Mensch von kühn umgreifender Gemüthsart, unbedenklich in den Mitteln, nie irrend in seinem Urtheile über Menschen, und wenn ja, eher aus zu schlechter, als aus zu guter Meinung. Beides sagt auch der Wallenstein Schiller's von sich aus, „denn selbst den Fürstenmantel, den ich trage, dank' ich Verdiensten, die Verbrechen sind". So spricht er von sich, und wie ist er in seinem Handeln? Hier ist er Posa's Bruder, sein Handeln der reine Gegensatz seines Redens. Wahrlich, dieser Wallenstein wäre einfacher Edelmann geblieben, und dem Kaiser wäre es nie eingefallen, vor ihm zu zittern. In Allem ist er das Gegentheil von dem, für was er selbst sich hält, er hält sich für kühn umgreifend, und ist blos zu kleinen Ränken fähig, nicht zu einer entschiedenen That; er hält sich Allen überlegen, und ist der Spielball Aller. Wo er uns überzeugen sollte durch wirkliche That, da verweist er uns auf die Geschichte. Da können wir lesen, was er war und was er geworden; wie das geschehen, wie das möglich war, das mache der Leser mit sich selbst aus.

Aber es ist ja auch Schiller nur zuweilen, wenn es ihm einfällt, mit dem historischen Wallenstein Ernst, eigentlich hat er ja im Sinne, uns die ideale Gestalt zu zeigen, die das Resultat seiner tragischen Studien war, die Gestalt, über die der Affekt keine Macht hat. — Wozu die Astrologie? Ist es dieser Aberglaube, der erklären soll, wie aus dem historischen Wallenstein ein Hamlet geworden? Nein. Er ist Hamlet von Haus aus, und die Astrologie giebt seiner natürlichen praktischen Schwäche nur den Vorwand, mit dem er sich bei sich selbst entschuldigt; hier muß der Aberglaube thun, was dort der Zweifel, wenn Hamlet sich sagt: Der Geist kann ein Versucher aus der Hölle gewesen sein; denn als alle Zeichen stimmen, worauf er vergeblich gewartet, handelt er denn nun? Nein; er sucht nach neuen Vorwänden, nicht handeln zu müssen. Ich kann mir denken, wie Shakespeare diese Schwäche Wallenstein's behandelt haben würde, jedenfalls symbolisch; so daß seine Leidenschaft die dunklen Orakel der Sterne nach seinem Bedürfnisse und so, selbst unbewußt, gezwungen hätte, zu reden, was er wollte. Es wäre ein interessanter Versuch, das Emporkommen des Schiller'schen Wallenstein's nach seiner Natur nachträglich zu motiviren, aber eine mühselige Arbeit. Welche ungeheuren Maschinen müßten angewendet werden, den retardirenden Charakter durch die Gewalt der Umstände zu Handlungen zu zwingen, die ihn vom gemeinen Edelmann so zu sagen wider seinen Willen bis zum Reichsfürsten und Kaiser neben dem Kaiser hinaufhöben. — Aber, hat er seine vor dem Stücke liegende Vergangenheit vergessen, so vergißt er im Stücke selber immer wieder, wer er eigentlich ist. Was berech-

tigt ihn denn zu sagen: „dein falsches Herz hat über mein gerades gesiegt“? Im ganzen Stücke haben wir nichts von dieser Geradheit seines Herzens gesehen; wir haben gesehen, daß sein Herz nicht die Macht hat, ihn zu einem einzigen geraden Schritte zu treiben, im Gegentheil. Seine Zweideutigkeit, in der er gegen den Kaiser und gegen die Schweden zugleich falsch ist, haben wir kennen gelernt, auch allerlei kleine Dinge, die nicht nach Geradheit aussehen. Daß er seine Briefe von Illo und Terzky schreiben läßt, und diese so in die Schlinge schiebt, aus der er seinen eigenen Kopf zieht; sein Benehmen in der Sache mit der Klausel, dann gegen Buttler sind wahrlich keine Belege für seine Herzensgeradheit. Mir war's immer komisch, wenn ich an die Stelle kam: „ich hab' auf Dank ja nie gerechnet.“ Wie? kommt er sich selbst auf einmal als ein uneigennütziger Wohlthäter vor, oder will er's dem Publikum weismachen, er sei ein solcher gewesen? Nun wahrlich, er kennt das deutsche Publikum besser, als sich selbst. Wie geht diese Furcht, dies Hamletsche Fliehen vor der That und der Verantwortung durch das ganze Stück und alle Personen. So möchte Gordon den Wallenstein gerettet wissen, aber als Buttler die Verantwortung auf ihn wälzen will, wie schiebt er sich diese vom Halse. Dieser Gordon ist ein widerliches Geschöpf der Sentimentalität, das dem historischen Boden eben so sehr widerspricht, wie alle Charaktere im Stücke, es sind Schauspieler unserer Zeit, die sich ein äußerlich täuschendes treues Kostüm jener wilden, unbedenklichen Zeit umgeworfen haben. Wallenstein's Harnisch verwandelt sich oft in den Schlafrock eines deutschen Professors, er scheint oft wie ein Iffland'scher Hofrath, der die fixe

Idee hat, der Feldherr dieſes Namens im dreißigjährigen Kriege geweſen zu ſein. Im fünften Akte verwandelt ſich ſein Koſtüm in ein antik-griechiſches. Wahrlich, der reale Wallenſtein, und auch ein Shakespeare'ſcher poetiſcher hätte nicht jenen Mantel idealiſtiſcher Reſignation umgenommen; er hätte jedenfalls getobt, wenigſtens innerlich, und wenn er eine Rolle ſpielen wollte, gewiß eine andere geſpielt, als die eines ſentimentalen Sokrates. Aber es war dem Dichter ja um eine Geſtalt zu thun, die das Reſultat ſeiner tragiſchen Studien illuſtriren ſollte. So haben wir denn in ſeinem Wallenſtein ein Bild, wie es ein Landſchafter machen würde, der verſchiedene Geſichtspunkte in Einem vereinigen wollte. Wie breit iſt die Rolle des Wallenſtein angelegt, und doch bleibt er uns unverſtändlich. Shakespeare weiß mit wenig ſtarken Strichen ein unendlich klareres Bild zu geben, ſelbſt ſein Hamlet iſt ein Wunder von Beſtimmtheit gegen dieſen Wallenſtein. Wie kommt das aber? Weil Wallenſtein ein geiſtreicher Mann iſt, der über ſo viel Anderes wunderbar ſchön und geiſtreich ſprechen muß und daher wenig Raum übrig behält, um Das zu ſagen, was er uns eigentlich ſagen müßte. Und dann, weil dieſer weite, darüber gemalte Mantel die inkonſequente Zeichnung verbirgt. So knapp ausgeführt, wie die Shakespeare'ſchen Helden, würde die Unwahrheit und Inkonſequenz des Charakters allen Denen in's Geſicht ſchlagen, die jetzt den Wald vor Bäumen, den Menſchen vor ſeinem Redeſchmucke nicht ſehen. Goethe hat Schwächlinge, aber er giebt ſie für nichts Anderes aus, er macht ſie höchſtens liebenswürdig, aber hier ſollen wir Schwächlinge bewundern; Schiller bietet alle Kraft ſeines großen

Genius auf, sie als Helden erscheinen zu lassen. Ein Held hat Intentionen, er reflektirt nicht; wenn er es thut, so ist es darüber, wie er seine Intentionen verwirklichen kann. Wallenstein hat keine Intentionen, ihn treibt nicht eine Leidenschaft, eine Absicht vorwärts, er weiß nicht was er will. Bei einem Helden ist der Verstand im Dienste einer Intention, er will etwas; bei Wallenstein ist es umgekehrt, Andere reden ihm zu, er selbst will nicht. Die Schiller'schen Charaktere sind eher das Gegentheil der Shakespeare'schen. Shakespeare würde aus dem Wallenstein dessen eigenes Ideal gemacht haben, während die Idealität, die der Schiller'sche hat, diesem von Außen und widersprechend aufgeladen ist. Shakespeare und nach ihm Goethe konstruiren den Charakter aus seiner Schuld, d. h. sie richten diesen so ein, daß die Schuld sich ohne Weiteres aus dieser seiner Anlage erklären läßt. Von dieser Charakteranlage aus idealisirt nun Shakespeare den Charakter, so daß eben dasselbe, was ihn schuldig werden läßt, unseren Antheil an ihm erregt, zunächst die Kraft, schuldig werden zu können. Er verfährt mit seinen Helden aus Novelle oder Geschichte wie Tizian, Rembrandt, Rafael mit dem Originale, das sie portraitiren; er macht eine Totalität aus ihnen, d. h. er idealisirt sie durch Steigerung des Wesentlichen, durch Fallenlassen des Unwesentlichen, durch Hervorheben des Zusammenhanges; er macht sie gleichsam sich selber ähnlicher. Dagegen hat Schiller sich das absolute Ideal des Menschen konstruirt; wenn er einen Helden idealisirt, so heißt das: er mischt Züge, die seinem Originale eigenthümlich sind, mit Zügen jenes allgemeinen Ideales; er verfährt, wie ein Maler thun

würde, der etwa die Venus von Milo in das Portrait einer beliebigen Dame hineinmalen wollte, gleichgültig, ob dieſe Züge nun einander widerſprechen oder nicht. Es lag für einen Shakespeare nahe genug, was Wallenſtein für den Kaiſer gethan, Dienſte, die, wie der Schiller'ſche ſagt, Verbrechen waren, und den Undank des Kaiſers, als er ihn zu Regensburg den Fürſten opferte, die eben um jener Dienſte willen ihn haßten, zu Motiven Wallenſtein's zu machen. Schiller ſtellt den Wallenſtein ſo dar, wie ihm eine ſolche Schuld eben am fernſten liegen mußte. Was man von dem hiſtoriſchen Wallenſtein weiß, wäre in eines Shakespeare's Hand zu einem grandioſen Bilde geworden. Der Schiller'ſche, ein Zungenheld, wie das deutſche Publikum ſie gerne hat, ſpricht Dinge, die meiſt wundervoll ſchön ſind, wenn man ſie ſich von Schiller ſelbſt geſprochen denkt, und die ihm nicht leicht ein Anderer nachſprechen wird; das Meiſte aber davon iſt in Wallenſtein's Munde unwahr, wie die ganze Geſtalt. Das Idealiſiren beſteht darin, eine Geſtalt durch Erhöhung zum Ideale ihrer ſelbſt zu machen; nicht darin, ſo viel als möglich Sentimentalität in einen gegebenen Charakter hineinzutragen, unbekümmert darum, daß die Geſtalt dadurch aufgehoben wird. Ein ſentimentaler Wallenſtein iſt gar kein Wallenſtein mehr. Goethe maskirt die Schwäche nicht, Schiller aber giebt ihr einen blendenden Anſchein von Kraft. Das äſthetiſche Urtheil darf nicht vom ſittlichen getrennt werden, wonach wir beſtochen werden, in der Poeſie ein Thun zu bewundern, das uns im wirklichen Leben mit Widerwillen erfüllt. So ſchlecht die Wirklichkeit ſein möge, es iſt mehr wahre Poeſie darin, als in der idealen Verklärung der Schwäche,

als in einer idealen Schattenwelt. Shakespeare würde uns auch für das Bild des wirklichen Wallenstein interessirt haben, aber ohne zweideutiges Werben um unsere Liebe für ihn, und das ist's, was ich an Shakespeare sittlich finde, denn dem Schlechten soll unsere Liebe nicht gewonnen, unser Gefühl für das Gute und Schlechte soll nicht durch das Schöne verwirrt werden. — Nach Schiller's Vorgange ist es fast unmöglich geworden, das Schlimme anders in der Tragödie zu bringen, als unter dem glänzenden Firniß des Schönen und Liebenswerthen. Und unter Schiller's Stücken wiederum ist das Gift am feinsten und sublimirtesten eben im Wallenstein. — Weit entfernt, daß Schiller eine unsittliche Absicht gehabt hätte, er war ein so streng sittliches Gemüth, daß ihm das Schöne immer ohne daß er es weiß in's Gute übergeht. Was ihn persönlich entschuldigt, das ist eben in seinem Wallenstein das Gefährliche, daß, wo er uns blos ästhetisch für das Schlimme interessiren will, er uns zugleich moralisch dafür gewinnt; das Publikum hat diese Gutherzigkeit instinktmäßig herausgefühlt, und solche Gutherzigkeit am unrechten Flecke will es nun in der Tragödie, und wenn der Dichter auch grundsätzlich diesem Motive des Beifalls aus dem Wege geht, so kommt es gar nicht auf den wahren Grund, sondern meint, der Dichter habe gewollt, was ihm, dem Publikum, an Schiller so gefällt, aber er habe es nicht gekonnt. —

Andeutungen über Philosophie und Dichtung. Antikes und modernes Drama.

— Durch die philosophischen Schulsysteme wird das Naturtalent des Dichters beirrt, es hat keinen Nutzen

von ſolcher Lektüre, es muß ſeine concrete Richtung verlieren. Beſſer, man geht von der greifbaren Wirklichkeit aus. Ich gehe von keiner Philoſophie aus, denn die, auf welche ich meine Unterſuchungen gründen wollte, könnte aus der Mode kommen, ehe ich fertig werde. Ich gehe von der menſchlichen Natur aus. — Meine Beſchäftigung mit Shakespeare ging lediglich aus dem Triebe hervor, als ausübender Künſtler von ihm zu lernen; vom Standpunkte des Ethikers oder des äſthetiſchen Philoſophen ihn zu betrachten, dazu entging mir mit dem Berufe der Wille. Ich betrachte ſeine Werke nach der techniſchen Seite. Jede Kunſt ſchließt ein Handwerk in ſich ein; das Handwerk der Kunſt nenne ich den Theil derſelben, der gelehrt und gelernt werden kann; wo das Handwerk aufhört, da beginnt erſt die eigentliche Kunſt. Gar Mancher, oft nicht ſchlecht Begabte, bleibt lebenslang im dramatiſchen Handwerk ſtecken; gleichwohl führt der Weg zur künſtleriſchen Vollendung durch ſeine Werkſtätte, und die glänzendſten Geiſter haben ihre Verachtung des Handwerkes durch die Unvollkommenheiten ihrer Kunſtwerke bezahlen müſſen. Der ausübende Künſtler ſollte daher die dramatiſche Kunſt zunächſt von keinem anderen Geſichtspunkte, als von dem des Handwerkslehrlings in's Auge faſſen. — Unter allen Künſtlern, die ich kenne, iſt am ſchwerſten bei Shakespeare das Handwerk von der Kunſt zu trennen, weil ſein Schaffen ein vollkommen organiſches iſt. Um die Gründe für das Kleinſte ſeiner äußeren Form zu finden, muß man ihn als Künſtler, nicht als Philoſoph betrachten. Betrachtet man die dramatiſche Kunſt vom Standpunkte des philoſophiſchen Aeſthetikers, ſo fehlen in der deutſchen Literatur

sehr tüchtige Führer nicht. Doch möchte ich nicht dazu rathen, wenigstens nicht, ehe man des Handwerkes vollständig gewiß ist, praktisch wie theoretisch. Wer die dramatische Literatur der neueren Zeit in Deutschland in's Auge faßt, wird dem üblen Einflusse des zu zeitigen philosophischen Studiums überall begegnen in dem qualitativ und quantitativ ungeheuren Uebergewichte der Intentionen über das künstlerische Handwerk. Die Luft schwirrt von Seelen, die keinen Leib finden. Die ungeheuersten Aufgaben, neben völliger Unkenntniß der allerersten und einfachsten Mittel zur Ausführung auch der leichtesten dramatischen Aufgabe. Der feine Duft ist die letzte Hand der Künstlerin Natur an der Pflaume; wir beginnen die Schöpfung der Pflaume mit dem Dufte; wir fangen den Bau eines Thurmes von der Spitze an. Ich glaube, nicht allein für den Künstler, für den Menschen überhaupt ist es kein Glück, wenn er zu früh an das Studium der Philosophie herantritt, wenn er die Dinge früher durch das Glas die Abstraktion, als durch das natürliche Auge kennen lernt; ich verkenne keineswegs den hohen Werth der Philosophie, nur meine ich, sie sollte der Schlußstein, und nicht der Anfang unserer Bildung sein. Für den Künstler ist der Nachtheil ein doppelter, dessen beste Stärke im natürlichen Auge liegt. Es ist bekannt, daß bei Sängern die Ausbildung der Gesangswerkzeuge unter der gleichzeitigen Uebung der Sprachwerkzeuge leidet; ähnlich schadet die Uebung der philosophischen Abstraktion der Ausbildung der künstlerischen, die innerhalb der Anschauung vollzogen werden muß, während jene die Anschauung hinter sich läßt. Klagt doch selbst unser großer Schiller, daß er, wo er

dichten wollte, unbewußt in's Philoſophiren gerathen, und umgekehrt. — In der philoſophiſchen Betrachtung wohnt im Gedanken beiſammen, was ſich im Raume feindlich abſtößt; ſie kann verbinden, was die Kunſt, ihr folgend, nur mechaniſch zu verzapfen vermag; ſie kann aus den heterogenſten Erſcheinungen ein Ideal bilden, weil ſie von aller endlichen Bedingung zu abſtrahiren vermag, ein Ideal, welches, poetiſch nachgeſchaffen, da die reale Erſcheinung von ihren Bedingungen nicht zu trennen iſt, zur Schattengeſtalt, zum Undinge wird. Die Philoſophie nimmt, bei ihrer Betrachtung eines poetiſchen Kunſtwerkes, von dieſem, was ſie handhaben kann, die direkt ausgeſprochenen Gedanken; ſie muß, was der Dichter den Sinnen zeigt, und was er unmittelbar zum Gefühle ſpricht, in Gedanken des Geiſtes überſetzen, wobei, wie bei allen Ueberſetzungen, oft das Beſte verloren geht, nämlich Das, was die Poeſie zur Poeſie macht, was ihr Denken und Schaffen von dem Denken, von der Spekulation der Philoſophie unterſcheidet. Der dramatiſchen Poeſie iſt die Geſtalt und ihre Bewegung, das poetiſch und ſchauſpieleriſch Ueberzeugende dieſer Geſtalt, die Leidenſchaft wichtiger; dies überſetzt der Philoſoph in die Idee einſeitiger Berechtigungen, und macht Das, was dem Dichter das Mittel war, in ſeiner Betrachtung zum Zwecke. Unterſucht der philoſophiſche Geiſt die poetiſchen Erforderniſſe, wie die des Erhabenen und Tragiſchen, ſo wird der ihm eigene Gang der Unterſuchung ihn von Stufe zu Stufe zum Geiſtigen, Abſtrakten hinaustreiben, unbekümmert ob die Poeſie, wenn ſie Poeſie bleiben will, ihm folgen kann; wo ihr die Lebensluft ausgeht, da fängt der Philoſoph erſt kräftig zu athmen

an; wie ihr wohl war, wo er sich beengt fühlen mußte. In der That ist das Aufsteigen im Philosophischen ein Absteigen im poetischen Genügen; je näher der Erde, den dunklen Mächten des Instinktes, die keine Frage thun nach ihrem Warum, desto gewaltiger wächst ihre wunderbare Gestalt, desto fester steht ihr Fuß; ihre Natur ist Gebundenheit, seine — Freiheit; je einträchtiger die gezwungene Ehe, desto entfremdeter sind die Gatten ihrer eigenen Natur. — Die Philosophie hat das unzweifelhafte Recht, den philosophischen Inhalt jeder Wissenschaft und Kunst, und so auch den der Poesie und ihrer Erzeugnisse, philosophisch zu erörtern; aber der junge Dichter, der sie bei diesem Geschäfte längere Zeit begleitet, kann leicht vergessen, daß sie die Poesie und ihre Werke nur philosophisch betrachten, aber nicht künstlerisch beurtheilen, und noch weit weniger, selbst künstlerisch schaffen zu lehren vermag; und, je geringer sein poetisches Talent ist, desto stärker wird der Einfluß der gewohnten philosophischen Betrachtungsweise auf ihn wirken, auch beim poetischen Schaffen ihren Weg zu gehen, welcher der Richtung, die der Dichter einschlagen muß, geradezu entgegengesetzt ist. Er wird zum Zwecke machen, was ihm nur Mittel sein sollte; er wird sein Gedicht nicht als Dichter denken, sondern als Philosoph; nun wird seine Aufgabe so schwer, als undankbar; er hat eine abstrakte Einheit in concrete Mannigfaltigkeit, Gedanken in Anschauungen, in Gefühle und Sinnesempfindungen, Ideen in Leidenschaften, einseitige Berechtigungen in geschlossene, ganze Menschencharaktere zu übersetzen, wobei im besten Falle immer ein ansehnlicher Bruch übrig bleiben wird. Es ist leicht, Gerste in Spiritus zu ver-

wandeln, aber er soll nun Spiritus wiederum auf Körner zurückführen; im besten Falle wird seine Arbeit eine dichterisch eingekleidete philosophische Ansicht, aber kein Gedicht, im schlimmeren Falle ein lyrisch-rhetorisches Rechten zwischen Gesichtspunkten, ein dialektischer Kampf von Schattengestalten; die Menschen werden philosophisch-abstrakte Gedanken, sie denken und reden philosophisch-abstrakte Gedanken des Dichters. Von allem Dem, was er wissen will, wird er wenig oder nichts von den philosophischen Aesthetikern erfahren; ihre Werke werden dem schaffenden Künstler mehr schaden als nützen. Er muß von der unmittelbaren Anschauung der Wirklichkeit ausgehen. — Wer die deutsche Literatur, und besonders die dramatische, seit kurz vor dem Beginne dieses Jahrhunderts, mit unverblendeten Augen ansieht, der muß zugestehen, daß die Gefahr, von der ich rede, die Gefahr des Einflusses der philosophischen Betrachtungsweise auf das poetische Schaffen, keine bloße Möglichkeit, noch weniger ein bloßes Wahngebilde der vorausgreifenden Furcht ist, er muß zugeben, daß sie schon eingetroffen ist, und nicht erst jetzt, er muß beklagen, daß schon mit der Knospe unserer neuesten Literaturblüthe der Wurm entstand, und mit der Blume zunahm, die nun durch seine Schuld blätterlos steht. Es liegt in der Natur der Sache, daß der Geist der lyrischen Dichtung am wenigsten dabei zu Schaden kam; denn in ihr will und soll der Dichter ja nur seine eigenen Gedanken und Gefühle geben; er hat besonders in Goethe und Schiller Blüthen getrieben, die, unverwelklich, aller Zeit trotzen werden, von keinen anderen übertroffen; ich sage, der lyrische Geist, nicht blos die lyrische Gattung, denn viele

der besten seiner Leistungen finden wir, wo man sie nicht suchen sollte — im Drama. Und dem Drama mußte jener Einfluß vor Allem Schaden bringen, da in ihm die Poesie am meisten Poesie, am meisten unmittelbare Anschauung, sinnlich-begrenzte Darstellung sein muß. Denn die Gestalten der anderen Gattungen haben zum Stoffe und zum Schauplatz den unendlich dehnbaren inneren Sinn, zum Maaßstabe lediglich die Phantasie; die Gestalten des Dramas werden von wirklichen Menschen reproduzirt, und gemessen von den unbestechlichen äußeren Sinnen, vom Auge und Ohre. — — Noch eines durch seine Nachtheile wichtigen Einflusses, der das deutsche Drama berührte, ist hier zu gedenken. Er kam von den alten griechischen Tragikern. Den zwei ältesten von ihnen drohte nichts von jener Gefahr. Ihre Zeit und Nation hatte noch nicht die Nabelschnur der Natur durchschnitten; ihre Bildung — und wer möchte diese ihnen absprechen! — war eine wesentlich poetische und künstlerische, und keine philosophische, wie die Bildung unserer Tage. Unter mancher Entstellung der Natur durch willkürliche Konventionen hatten wir Poesie und Bildung verloren; nach beiden ging in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts das Streben der Deutschen; die damals aufblühende Philosophie bot ihre Hülfe zu beidem, und es ist begreiflich genug, wie, an das Schicksal des Pferdes in der Fabel erinnernd, das den Menschen gegen den Hirsch zu Hülfe rief, der Helfer zum Herrscher werden konnte. Es war eine Ahnung dieses Ausganges, daß wir uns zugleich zu jenen Alten wandten, um bei ihnen die Poesie zu suchen, die uns fehlte, und die urwüchsig aus uns selbst zu entwickeln wir

weder unſerer Zeit, noch unſerem Volkscharakter die nothwendigen Bedingungen zutrauten. Indem wir aber Zugeſtändniſſe, ohne die Nöthigungen, welche dieſelben rechtfertigten, mit aufnahmen, ſo geſellten wir zum erſten den zweiten Fehler, und unſer Drama mußte jenen zweideutigen Gewinn für das ganze Feld der Poeſie mit doppeltem Nachtheile auf ſeinem beſonderen Gebiete bezahlen. — Die griechiſche Tragödie ſtellt Heroen dar, ein Geſchlecht, an Schönheit und Größe über den Menſchen, welche ſie ſpielten, und welche die Zuſchauer des Spieles waren. Dieſe Mängel der Spieler vor der äußeren Anſchauung auszugleichen, wandte man Maske und Kothurn an. Wir Neueren können den Gebrauch der Maske nicht begreifen; uns wiegt die Individualität ſchwerer, deren Ausdruck das Geſicht iſt; während dieſes der generiſchen Anſchauungsweiſe der Griechen ein Körpertheil war, wie ein anderer auch, und ihnen mehr an der Harmonie deſſelben mit den übrigen lag, als an einem überwiegenden Vortreten deſſelben. Der Kothurn iſt, ſelbſt wenn wir uns in die Anſchauungsweiſe der Griechen zu verſetzen ſuchen, ja aus der Anſchauungsweiſe jener Alten heraus, uns noch unverſtändlicher; denn die künſtliche Verlängerung des unteren Beines mußte die Harmonie des Gliederbaues aufheben, und durch die Gewänder hindurch beim Schreiten das Knie zu hoch erſcheinen laſſen, ein Uebelſtand, den ihr feines Gefühl an einer Bildſäule gewiß nicht ertrug. — Man nahm nun die feierliche Allgemeinheit und Gemeſſenheit, den mehr lyriſchen Pomp und Nachdruck der Reden, wie er der übermenſchlichen Geſtalt und Schönheit von Heroen und dem bewegungsloſen Geſichte angemeſſen war, in ein Drama herüber,

deſſen Perſonen Menſchen waren, und deſſen Darſteller ihr eigenes lebendiges, nacktes Geſicht trugen. Die philoſophiſche Betrachtung kann ihrer Natur nach nicht auf ſolche Umſtände der Anſchauung eingehen, aber wer Sinne hat, deren Schärfe noch nicht durch die Gewohnheit gelitten hat, ſich nach Innen zu richten, wenn etwas außer ihnen zur Kenntnißnahme auffordert, d. h. zu reflektiren, wenn es ſcharf zu ſehen gilt, die Augen zuzumachen, wo es gilt ſie offen zu machen, der wird zugeben müſſen, daß der Gebrauch der Maske, und was durch die Nothwendigkeit der ſinnlichen Uebereinſtimmung aller Theile der poetiſchen Wahrheit aus demſelben für das griechiſche Drama folgte, eben eines der vornehmſten, unterſcheidendſten Merkmale des antiken und modernen Dramas und zugleich einer der Gründe ſei, warum das letztere ſich hüten muß, von jenem zu entlehnen. — Wem das eben Geſagte nicht einleuchten ſollte, der denke ſich oder ſehe, wenn er es ſonſt kann, ein Stück von Sophokles auf dem modernen Theater. Wenn der Schauſpieler nicht unnöthige, dem Ton, Rhythmus und Inhalt ſeiner Reden widerſprechende mimiſche Künſte anwenden will, ſo wird momentan ſein lebendiges Geſicht zur Maske, ſeine Geſtalt zur Statue erſtarren müſſen, ein mindeſtens eben ſo unſchöner Anblick als eine Statue, der man durch Farbe und Beleuchtung den ganzen vollen Anſchein des wirklichen Lebens leihen könnte, nur dieſes ſelbſt nicht; wirkliches Leben, das den Schein des Unbelebten ſich ankünſtelt. Man denke ſich Hamlet oder die Gräfin Orſina — in Masken geſpielt! — Es iſt ein thörichter Verſuch, das altgriechiſche Drama ganz wiederherſtellen, oder auch nur theilweiſe es in unſer

modernes deutſches hineinbauen zu wollen, jenes Drama, das eben darum ſo vollkommen erſcheint, weil es Nichts von anderen äußerlich entlehnt, ſondern ſo ganz und gar bis in die äußerſten Wipfel hinauf mit ſeiner Wurzel Eines war; oder daß wir endlich auf den Einfall gerathen könnten, in unſerem Drama ein Ragout von dem Schmauſe aller Zeiten, Nationen und Gattungen chemiſch zuſammenzubrauen. Im Gegentheile müſſen wir ein Drama ſuchen, welches unſer ſei, wie das griechiſche für die Griechen war; ein Drama, lediglich aus ſeinen Bedingungen entwickelt, nicht wie dieſe irgendwo, irgendeinſt waren, oder endlich zu aller Zeit im Aether ſein könnten, ſondern wie ſie in der Natur der Gattung, unſerer Zeit und unſerer Volksthümlichkeit gegeben, wirklich ſein können und wirklich ſind; als Gattung einer Poeſie, die ſelbſt nicht aus dem flüchtigen Tage, ſondern aus dem Großen und Ganzen unſeres wirklichen Lebens organiſch hervorgegangen iſt. — Den ſpäteren in ähnlicher Weiſe auf unſer Drama ſchädlich wirkenden Einfluß Calderon's übergehe ich, weil er wenigſtens die großen Männer nicht berührte, die wir, wie ſie als große Denker und Dichter und als Bildner der Nation die Heiligenbilder unſerer Verehrung ſind, gern auch als Wegweiſer und Muſter alles unſeres poetiſchen Schaffens aufrichten möchten. Nur hindeuten will ich noch auf unſer Studium des größten Epikers aller Zeiten, des alten Homer, welches uns verleitete, auch rein epiſche Schönheiten in unſer Drama aufzunehmen, und es zum Orte machen zu helfen, wo, zu ſeinem Nachtheile, die Reize aller Dichtungsarten aller Jahrhunderte ſich ein verwirrtes und verwirrendes Rendezvous gaben. — Durch

alles Das entstand bei uns die Lehre vom abstrakten Kunstwerke, in welchem nicht der Geist, sondern die zufällige äußere Form entschied, ob es für lyrisch, episch, oder dramatisch gelten sollte. So erhielten wir Gedichte, in denen eine Handlung nicht dargestellt, sondern dialektisch erörtert, lyrisch durchempfunden und episch geschildert wurde, sogenannte Literaturdramen. Die Wechselwirkung zwischen Schauspieler und Publikum hatte sie nicht erst fertig zu machen, und da die Aufführung dem Kunstwerke nicht zu nützen vermochte, so konnte sie natürlich nur schaden, und so war es nur folgerichtig, wenn man sie als eine Art Verunreinigung und Entweihung des Kunstwerkes ansah und es dem Dichter übel nahm, wenn er bei der Arbeit an die Aufführung gedacht zu haben und somit die Absicht zu verrathen schien, sein eigenes Kind der Schändung zu verkaufen. Diese Folgerichtigkeit hatte eine andere Schule nicht für sich, welche das sogenannte Bühnengerechte mit dem poetischen Kunstwerke mechanisch verbinden wollte, d. h. deren Grundsatz es war, das Poetische und das sogenannte Bühnengerechte abwechseln oder im besten Falle gleichgültig nebeneinander hergehen zu lassen; denn in der einen Meinung waren sie und alle übrigen Richtungen unseres dramatischen Schaffens einverstanden, daß beides, das Poetische und das Bühnengerechte durchaus verschiedene, ja wohl in manchen Fällen geradezu widersprechende Dinge seien. Gleichwohl hatten wir auf unseren Bühnen fast täglich den thatsächlichen Beweis vor Augen, daß poetische und theatralische Wirkung nicht nur Hand in Hand gehen, nein, daß sie völlig eins sein können. Und dies Vorbild, wenn nicht aus unserer Nation im engeren Sinne, doch aus

demſelben Volksſtamme, und faſt aus denſelben klimatiſchen und ſprachlichen Bedingungen hervorgegangen, in Geſinnung und Religion und Bildung uns unendlich näher ſtehend als der unumwölkte Himmel jenes in Raum und Zeit durch unausſprechliche Kluft von uns geſchiedenen Hellas, hatten alle Klaſſen der Nation mit einer Begeiſterung begrüßt, die das innere Bedürfniß bewies; während das von den Griechen und Romanen Entlehnte, wie eine Art vornehmer Luxus, nur allmälig und zuerſt nur bei den Gelehrten und durch ihre Bildung dem nationalen Charakter bereits Entfremdeteren Eingang fand. Und der Mann — unſer Stolz, daß er ein Deutſcher war —, der zuerſt und mit dem größten Nachdrucke auf dies ſtammverwandte Muſter zeigte, hatte nicht allein als ausübender Künſtler in ſeinen Dramen, ſondern auch als Kritiker in ſeiner Hamburgiſchen Dramaturgie, für den Aufmerkſamen Wege genug gebahnt, zum Verſtändniſſe Deſſen, worauf es hier vor Allem ankam, vorzudringen. Er hatte gezeigt, daß die Poeſie, die der Theaterwirkung fremd oder gar mit ihr unverträglich, eben keine dramatiſche war, und daß das echte Bühnengerechte eben nichts Anderes ſei als die natürliche Geſtalt der dramatiſchen Poeſie — das echte Bühnengerechte; denn auch das wies er bereits nach, daß es auch ein falſches gebe, beſtehe es nun in blos äußerlichem Schmucke der Scene für das Auge, in volltönender lyriſcher Rhetorik für das Ohr, in einem blos dichteriſchen Effekte, wo vorübergehend oder ſchlimmer gar für die Dauer des ganzen Stückes der Schauſpieler zum bloßen Deklamator wird, oder endlich in willkürlich eingelegten ſchauſpieleriſchen Effekten, in denen der Schauſpieler ſich

eigenmächtig losmacht von der Hand des Dichters, um auf Kosten des Ganzen zu wirken. Was Lessing fehlte, war das tiefere Verständniß des Tragischen beim Shakespeare, welches wir bei Goethe wiederum in Betrachtung durchdrungen, aber in seinen Dramen einseitig von der gleichfalls dramatischen Bedingung des Schauspielerischen abgelöset finden. Wie die deutsche dramatische Literatur, besonders in ihren dramatischeren Leistungen, gleichsam eine Reproduktion Shakespeare's aufweist, wo man nicht blos in den Grundanschauungen ganzer Werke eine Wiederaufnahme Shakespeare'scher Gedanken, sondern auch häufig in den wirkungsvollsten Scenen absichtliche Kopieen von Shakespeare'schen Scenen deutlich herauserkennt — so hatten ihre Heroen sich in die Eigenschaften getheilt, deren Gesammtbesitz Shakespeare zum dramatischen Dichter macht, sie hatten dieselben aber mit ganz verschiedenartigen, oft unverträglichen Einflüssen von anderswoher versetzt. Diese Vermischung scheint bei unseren großen Dichtern in Weimar zuletzt eine grundsätzliche geworden zu sein. In Schiller's Briefen an Goethe finden wir öfters angedeutet, einmal auch nackt ausgesprochen, den Satz: ein Gedicht sei desto poetischer, je weniger streng und vollständig es das Wesen seiner besonderen Gattung ausdrücke. Dies ist schon völlig herausgebildeter Gegensatz zu Lessing's Meinung, „ein Drama sei ein um so vollkommneres Gedicht, je mehr es Drama sei; das Drama müsse dramatische Schönheiten haben; was im Epos, im lyrischen Gedichte höchlich zu loben sei, das gereiche, in's Drama verpflanzt, zum gerechten Tadel, denn Schönes sei nur an der rechten Stelle schön." Die neue Meinung siegte, Lessing's Einfluß sank in dem-

ſelben Maaße, als er unentbehrlicher wurde; wo er allein helfen konnte, war man ſeiner am liebſten überhoben; es wurde immer bequemer, geringſchätzig auf ihn und ſeine Bemühungen herabzuſehen, als ſie zu nutzen, und von ihnen zu lernen. Und der thatſächliche Beweis ſteht heute noch zu erwarten, daß durch Vermiſchung der Gattungen etwas Poetiſcheres hervorzubringen ſei, als die ſtreng dramatiſchen Werke Shakespeare's ſind. — Werfen wir einen Blick auf das geheimnißvolle Weſen, welches das „Bühnengerechte" hieß, auf den Gegenſtand der Verachtung der excluſiven Dichter, die Milchkuh der ſogenannten Macher, das nothwendige Uebel für die Männer der Mitte, welches ſie gering zu ſchätzen vorgaben und doch im Schweiße ihres Angeſichtes ſuchten. Seine Geſtalt war eine doppelte, je nachdem es einem bereits fertigen „Kunſtwerke" nachträglich beigebracht, oder einem neu zu fertigenden zu Grunde gelegt wurde, welches letztere dann, weil es mehr äußere Kunſtfertigkeit als künſtleriſches Vermögen in Anſpruch nahm, zum Unterſchiede von jenem ſogenannten Kunſtwerke wohl ein Kunſtſtück zu heißen verdiente. Es beſtand aus einzelnen Handwerksknifſen, die weder organiſchen Zuſammenhang untereinander, noch zum Gegenſtande eine nothwendige Beziehung anſprachen, meiſt von alleräußerlichſter Art; ihre Anwendung verlangte weniger Kühnheit, als ſtumpfe Gleichgültigkeit gegen alle edleren Anforderungen von Geſchmack und Bildung; ein wirklich poetiſcher Geiſt und eine edle Natur waren die größten Hinderniſſe des Gelingens. Auch wirkliche dramatiſche Kunſtwerke, die für die Aufführung gedacht ſind, müſſen es ſich gefallen laſſen, noch einmal für die Bühne eingerichtet zu werden.

So die Shakespeare's. Man mißverstehe mich nicht dahin, als erklärte ich mich gegen alles und jedes Streichen bei Shakespeare; ich bin nur gegen jenes zweckwidrige Streichen, wodurch der causale Zusammenhang des Vorganges und die Nothwendigkeit seiner Tragik aufgehoben, und ein falsches Verhältniß der Theile und ihrer Bedeutung unter sich und für das Ganze hervorgebracht wird. Und nicht allein dies geschieht; wir haben es oft genug erlebt, daß selbst Schauspieler, selbst aus ihren eigenen Rollen Stellen entfernten, welche sie, wenn sie Schauspieler genug waren, ihr eigenes Interesse zu verstehen, vor allen anderen hätten hegen müssen. Leider muß gesagt werden: unter dem vereinten Einflusse der Macher und der exclusiven Dichter haben viele Schauspieler die Natur ihrer Kunst so gänzlich verkennen gelernt, daß sie auch in wirklich dramatischen Gedichten die lohnendsten Schauspieleraufgaben oft gänzlich übersehen, und sie entweder als „undankbar" entfernen, oder, was schlimmer, zu lyrisch-rhetorischen Wirkungen verwenden, womit sie gegen des Dichters, des Zuschauers, und ihr eigenes Interesse deklamiren, statt zu spielen und darzustellen. — — Jede Kunst schließt ein Handwerk in sich, einen Theil, der gelehrt und gelernt werden kann, und über welchen hinaus die eigentliche Kunst erst beginnt. Das Genie bedarf ihrer nicht, auch nicht der Rückführung des Werthes der einzelnen Kunstmittel auf ihr jedesmaliges Verhältniß zum Kunstzwecke; es bedarf keiner besonderen Vorschrift, denn das ist eben sein Wesen, daß es in Einer und derselben Anschauung alle Bedingungen der Gattung, und alle nach ihrem relativen Werthe umfaßt. Wir aber stehen ohne Ausnahme noch als Lehrlinge und

angehende Gesellen des dramatischen Handwerkes vor jenem einzigen Meister der dramatischen Kunst, und dennoch —! — Es ist nicht streng genug zu rügen, in welcher unverantwortlichen Impietät nicht allein die meisten einrichtenden Regisseure, auch die meisten Theaterintendanzen und Direktionen und Personale's bis zum geringsten Statisten herab mit Shakespeare verfahren, den sie doch nicht entbehren können. Das elendeste neuere Machwerk hat sich größerer Rücksicht von ihnen zu rühmen, als die vortrefflichsten Werke des größten Dramatikers, der fast allein die Würde ihrer Bühnen aufrecht erhalten muß. Man hat eben keine andere Rücksicht, als den eigenen Nutzen, und beschwichtigt, was selbst der Eigennutz, wenn er nicht ohne alle Einsicht ist, an diesem Verfahren tadeln muß, damit, daß „Shakespeare nicht todt zu machen sei". Man kann den Satz ihnen zugeben, denn wahrlich, sie haben Alles gethan, was möglich war, die Wahrheit desselben zu erproben. Und, da ich den alten königlichen Lear Shakespeare der Kindlichkeit seiner dankbaren Töchter, der deutschen Theater, überlassen muß, so ist freilich zuzugeben, daß äußerliches Schneiden und Zusammendrängen allein gewiß nicht im Stande ist, die Wirkungsfähigkeit seiner Dramen vollständig aufzuheben. Denn er hat schon vor der poetischen Ausführung das dramatisch Wirkende seines Stoffes so energisch zusammengedrängt, und das Wirkungslose als Wirkungswidriges, denn ein Drittes giebt es nicht, so unerbittlich hinausgewiesen, daß die Scheere des Einrichters sich nur an der freien Entfaltung versündigen kann, die der Dichter nach solchem Verfahren der Darstellung seines Vorganges vergönnen durfte, um alle

störende Absichtlichkeit der Wirkung zu entfernen. Aber jene dramatische Absicht, in welcher der engste Kern der Fabel schon die dramatische Wirkung des ganzen Stückes im Keime in sich enthält, ist nicht nachträglich erst in ein Stück, dem dies fehlt, hineinzubringen, am wenigsten hineinzuschneiden; der Einrichter eines sogenannten abstrakten Kunstwerkes, in welchem jener dramatische Keim entweder gänzlich mangelt, oder doch zum dramatischen Baume sich nicht entfaltet hat, muß sich daher begnügen, für die eine große, selbstthätig aus dem Innersten herausdrängende und bis in die äußersten Zweigspitzen schwellende dramatische Wirkung eine Anzahl kleiner, einzelner, äußerlicher einzusetzen. Zunächst nun spitzt er die Altschlüsse zu, wodurch die Stetigkeit des Ganzen aufgehoben und auf dessen Kosten der einzelne Theil emanzipirt wird; diese Spitzung geräth dadurch, daß das Charakteristische, wenn welches darin vorhanden ist, zurück- und die abstrakte Handlung in den Vorgrund tritt, zu einer mehr lyrischen als dramatischen Steigerung des Momentes; ferner sucht er das Abtreten der Personen entweder durch epigrammatische Zuspitzung oder durch lyrisch-deklamatorisches Anschwellen der Rede herauszuheben, was in der Theatersprache „Abgänge machen" heißt. Der Macher eines solchen neuen Stückes verfährt dann in ähnlicher Weise. Zunächst faßt er in's Auge, „was die Zeit bewegt", so heißen für ihn oft jene kranken Paradoxieen des Denkens und Fühlens, die hervorgegangen aus der Geburtsstätte unserer Kleidermoden, wie diese, erst frappiren, dann unvermeidlich und zuletzt, wenn eine neuere sie verdrängt, um dieselbe kurze Tagesreise zu machen, lächerlich werden; jene Fragen, welche

die Geistreichen so aufregend beschäftigen, den Verständigen kaum ein verwundert-mitleidiges Kopfschütteln abnöthigen können, jener grillige, äußerste Fransenbesatz am Gewande der Zeit; dabei versteigt er sich auch wohl zu wirklichen Fragen des Jahrhunderts, auf die aber Niemand weniger zu antworten geschickt ist, als die Poesie; dann nimmt er prüfend durch, was irgend in der letzten Zeit auf den Brettern Glück gemacht, und, leichtverkleidet wiedergebracht, noch einmal dort Glück zu machen verspricht. Aus all diesem Letzteren sucht er seinen Stoff zusammen, denn das organische Entwickeln eines Ganzen aus einem einzigen lebensvollen Keime ist seine Sache nicht; von dem ersteren entlehnt er seine Rhetorik, denn das mechanisch zusammengebrachte Werk hat kein eigenes Herz, keinen eigenen Odem; daß es als solches nicht selbst seinen Körper schaffen kann, dies beunruhigt ihn nicht; um so weniger wird es Widerstand leisten, wenn er seine kleinen Theatereffekte hinzubringt, die ebenfalls zusammengelesen, weder unter sich, noch mit der Natur des Stoffes irgendwie in nothwendigem Zusammenhange stehen. Nun leimt er seine Aktschlüsse, Abgänge, und die unvermeidlichen Reden zwischen diesen großartigen Momenten, entweder zu einer Mausefalle für die geschickt geköderte Neugier, oder er fügt sie zu einer Maschine zusammen, welche die Säfte des Zuschauers durch geschicktes Prickeln nach den Thränendrüsen kitzelt, und den sinnlichen Schmerz der Ueberfüllung derselben, nach vier Akten langer, wohlberechneter Steigerung, im fünften mit der sinnlichen Lust ihrer Entladung bezahlt. Und selten wird er sich verrechnet haben; denn so angelegentlich, wie irgend Einer der ein Günstling werden

will, Launen und Schwächen seines Herrn, hat er Launen und Schwächen des großen Publikums studirt, und weiß, daß auf einen geglückten, auf die Stärken der Menschen angelegten Plan, immer drei durch Benutzung ihrer Schwächen gelungene kommen. Von allen diesen Richtungen des sogenannten dramatischen Schaffens unserer Zeit kommen wir immer wieder auf die Frage zurück, von der wir ausgingen, auf die sie alle uns keine genügende Antwort geben können. Wir verlangen von einem dramatischen, wie von jedem anderen Kunstwerke, vor allem Anderen, daß es ein Organismus sei, daß es an jeder Stelle alle seine Bedingungen, und alle in der innigsten Durchdringung in sich habe; bei der abstrakt-poetischen Schule fanden wir, daß sie nur Eine Bedingung ihres Daseins organisch durchbilde, die anderen dagegen als ein Fremdes, Störendes von sich weise, bei der akkommodirenden, daß sie die verschiedenen Bedingungen nur mechanisch verbunden enthalte, bei den Machern endlich, daß sie von einer organischen Verbindung gänzlich absehen und das Kunstwerk lediglich auf dem mechanischen Wege im Kunststücke suchen. Und so bleibt uns denn nichts Anderes übrig, als, so gut wir können, selbst die Antwort auf unsere Frage zu suchen. — Die Schwierigkeit, das zu lösen, was ich als Aufgabe fand, hat mich oft an meinem Talente zweifeln gemacht. Doch hat der Gedanke, Anderen zu nützen, die ihre Kraft im Ringen mit dem Irrthume noch nicht verzehren mußten, mich beharren lassen. Der jetzige Stand der Dramatik rechtfertigt meine Studien. Ich kam aus einem Schiffbruche; die noch übrige Kraft setzte ich daran ohne Studium; ich fand Freunde, Ermunterer, vor Allem

in Ed. Devrient. Ich mußte der Kritik in Vielem Recht geben, in Anderem, was sie nicht berührte, fand ich selbst Zweifel. Die Art der Kritik belehrte mich nicht. Die Noth unserer Bildung ist nicht die Armuth, sondern der Reichthum. Wir haben überall genascht; es fehlt uns nicht an Rath, es wird uns zuviel ertheilt. Wir müßten eher vergessen, als hinzulernen. Der Instinkt hat seine Unbefangenheit verloren. Doch aus der Irre, in die wir durch Reflexion gerathen, kann uns nur Reflexion befreien, wir müssen uns durch sie von ihr befreien. Und sollte es mein Schicksal sein, daß ich an die Findung eines Weges meine letzte Kraft zusetzte, und ihn nicht selbst begehen könnte, so wird er vielleicht Anderen zugutkommen. Habe ich Manches nicht gebilligt, was der Nation heilig geworden ist, so kann ich mich nur mit der Gewissenhaftigkeit meines Strebens rechtfertigen. Ich habe auch meine eigenen Wünsche und Vorurtheile für Nichts geachtet. Mir war es darum zu thun, das Wesentliche der Aufgabe zu finden, und es abzulösen von historischen Einflüssen. Die Philosophie hat ein Ideal dargestellt, sie kann von individuellen Bedingungen absehen, und die abgelöseten Begriffe neu verbinden. Der Dichter kann das nicht. Ich gehe den Weg als Praktiker. Man hat nicht allein die dramatischen, auch die lyrischen und epischen Schönheiten zu einem Ideale verbunden, das nur abstrakt genommen Existenz hat, das aber durch praktische Verwirklichung zur Ungereimtheit wird. Die philosophische Abstraktion hat sich der dichterischen untergeschoben. Man sagt mir, nachtwandle fort, besser als thatlos stehen bleiben. Aber nachtwandeln kann ich nicht mehr. Einmal in den Apfel der Erkenntniß

gebissen, muß man weiter und weiter; halbe Einsicht ist schlimmer, als keine. Ich muß suchen durchzukommen. Die Verwirrung ist zu groß, das Dramatische ist verloren gegangen. Man hat nicht allein die Schönheiten aller Zeiten, sondern auch ihre Konventionen, nicht allein die dramatischen, sondern auch die epischen und lyrischen in's Drama hinübergenommen; unser Unglück ist nicht der Mangel, sondern der Ueberfluß an Mustern. Ich muß mir meinen Weg suchen, und tröste mich, wenn nicht mehr mir, so kommt er Anderen zu gut. Das Schlimmste ist, daß wir Jetzigen unsere beste Kraft im Wegsuchen verlieren müssen, und meist wohl am Anfange desselben liegen bleiben. Unsere großen Dichter hatten sich eine andere Aufgabe gestellt, als die dramatische, das Drama war ihnen nur Mittel, und es hat dafür büßen müssen. Die Bildung, die sie uns brachten, kommt uns Allen zu Gute, und wir müssen dankbar sein. — —

— Shakespeare ist der Spiegel, nicht das Spiegelbild seiner Zeit. Er zeigt uns die Leidenschaften seiner Zeit dramatisch in den Kämpfen handelnder und leidender Menschen; aber nirgends ist er selbst lyrisch in den Kampf hineingerissen, den er darstellt, mit so wunderbarer Kraft der Anschauung er sich auch in jede seiner Personen zu versetzen weiß, so daß er, wie Gervinus sagt, ihre Gedanken mit ihnen denkt und ihre Sprache spricht. Das Publikum ist seine berufene Jury. Der ganze Fall wird von den Geschworenen vernommen, die ganze Handlung ereignet sich vor ihren Augen; kein Beweggrund bleibt ihnen verborgen; denn der Beweggrund ist es, der dem Handeln das Urtheil spricht; nichts wird beschönigt, nichts halb gezeigt, um das Urtheil der Geschworenen zu irren; wir

sehen, wie der Schuldige war, ehe er schuldig wurde, den Keim, aus dem der giftige Baum emporschießt, den Samen der Leidenschaft, wir sehen ihn wachsen, bis er die Vernunft überwächst. Wir sehen den Menschen schuldig werden, wir sehen ihn, mit ihren Folgen kämpfend, die Schuld vermehren, und endlich an ihr untergehen. Mitleid mit der menschlichen Schwäche faßt uns, die Stärke imponirt selbst noch am Gefallenen. — Aber über alles Das weiß er uns hinauszuheben auf den Standpunkt seines eigenen unbeirrten sittlichen Urtheiles. Nicht die sogenannte Idee, die der Gegenstand der Leidenschaft ist; die Leidenschaft selbst begehrt, wird schuldig und kämpft, der Stern bleibt unverrückt und ungetrübt, aber der Mensch, der ihn durch Schuld erreichen wollte, stürzt mit gebrochenem Flügel in die Tiefe; nicht das Schöne geht zu Grunde, nur die Schuld; die Wirklichkeit ist weder das Gute noch das Schlimme, weder das Schöne noch das Häßliche; sie hat Beides in sich, dem Menschen steht die Wahl offen, und sein Schicksal hängt an seiner Wahl. Im neueren Drama dagegen, wie fast in der ganzen neueren Literatur, ist der Dichter selten der Spiegel, meist das Spiegelbild der Zeit, sind die Leidenschaften der Zeit nicht der objektiv behandelte Stoff, sondern sie diktiren ihm subjektiv den Stoff, sie sind nicht der Gegenstand seiner Darstellung, sondern die maaßgebenden Mächte derselben, es erscheinen die Menschen und Verhältnisse nicht in eigener Gestalt und Farbe, sondern durch das parteiisch gefärbte Glas einer herrschenden Leidenschaft angeschaut. Der neuere Dichter ist nicht mehr der Richter des Falles, er ist der Anwalt der unterliegenden Partei, er verwirrt das Bild des Falles, er macht die

Ausnahme zur Regel, vermäntelt und beschönigt hier, entschuldigt und verdächtigt dort, schiebt die Schuld von dem Angeklagten auf die Situation, auf die Zeit, auf den Richter selbst, macht ein Ding aus dem Helden, um nur unser Mitleid ihm zu sichern, zu Hülfe nimmt er die Leidenschaften des Tages, die menschlichen Schwächen der Geschworenen, um sie in die Parteinahme für seinen Klienten hineinzureißen; im Helden fällt nun nicht ein Schuldiger, sondern ein Opfer der materiell mächtigeren Gegenpartei; sein Ausgang ist nicht die Folge seiner Schuld, sondern das Loos des Schönen auf der Erde; der Haß des Publikums hilft das Schöne an dem rohen Schicksal, das Ideal an der schlechten Wirklichkeit rächen; und so ist es nur zu loben, daß in dem Stücke eigentlich Niemand spricht, als der Dichter selbst, denn es ist in der That niemand Anderes der wahre Sieger und der eigentliche Held des Stückes, als der geschickte Advokat, der glänzende Redner, der tapfere Vertheidiger und Rächer des ungerecht Gerichteten, der Dichter in seiner eigenen vor Vortrefflichkeit glänzenden Person. Die meisten Katastrophen unserer Tragödien und Novellen sind dergleichen Meuchelmorde der Wirklichkeit an dem Schönen, ersonnen von dem Anwalte zu seiner eigenen Verherrlichung in der Verherrlichung der Leidenschaft der Zeit. Und nachdem einmal ein geistreicher, schön und tapfer redender Advokat in dieser Weise vor dem bewundernden Publikum geglänzt, ist die Eitelkeit, einen ähnlichen Triumph zu feiern, oft der ganze Beruf zum dramatischen Dichter. Er sucht nun irgend ein Unrecht der Wirklichkeit, d. h. des Bestehenden, gegen den Einzelnen, eine Rohheit des Schicksals gegen das Schöne, um es

in einem Gedichte vor dem Leser oder Zuschauer siegend zu bekämpfen; es ist kaum eine gesellige Einrichtung, die ehrwürdigsten nicht ausgenommen, die sich nicht zu solcher Bärenhetze hergeben müssen. Und findet die Hast der entzündeten Eitelkeit des Dichters kein wirklich Bestehendes, dessen Unrecht, d. h. dessen Kehrseite sich hervorwenden, dessen Recht sich verschleiern ließe mit geschickter Dialektik, dem segensreichen Angebinde der neueren Philosophie, so fängt er das Werk der poetischen Erfindung wohl schon hier an, schnitzt und kleistert einen Theaterdrachen von Unrecht aus Pappe, mit rothtuchener Zunge; dann zieht er die Rüstung der goldenen Phrasen an; an seinem Speere flattert die Fahne der Humanität, des Aufstandes gegen Tyrannei von allen Sorten, und so sprengt er, des Beifalls gewiß, Staub und Worte wirbelnd, auf sein eigenes Gemächte los, und stößt ihm den tödtlichen fünften Akt tief in sein pappernes Herz. Ich sollte nicht scherzen; denn die Sache hat ihre sehr ernste Seite. Wer sich gewöhnt, die Wirklichkeit als einen endlosen Herodischen Kindermord des Schicksals an dem Schönen zu betrachten; wer immer nur die Schattenseiten des Lebens in das Auge faßt, um sie noch durch den Kontrast des absoluten Ideales zu vertiefen, das er daneben hält; wer dann seine Mißstimmung dadurch in selbstmordlüsternem Behagen noch immer schärfer weyt, daß er die bunten, schönen Blasen seiner Träume gegen die schroffen Ecken der Dinge treibt, woran sie platzen müssen; wer sich so zum Spielzeuge seiner kindischen Wünsche macht, der darf sich nicht beklagen, wenn die Welt, die er sich selbst entgöttert, ihm zur Wüste wird, wenn die gewaltige Wirklichkeit das schwache Kind seiner

eigenen Verwöhnung aus allen seinen Sinnen schreckt, das nicht einmal die gewaltigeren Gebilde einer männlichen Kunst ertragen kann. So nahm man dem Leben die Kraft, den Muth, den Glauben an sich, Alles, woraus ein freudiges Handeln erwachsen konnte, so nahm man dem Leben alle Bedingungen seiner eigenen naturwüchsigen Poesie, und beklagte sich, daß das Leben poesielos sei. Die wahren Dichter, und wie große darunter, wanderten aus in ferne Lande und Zeiten, in das alte Hellas, in das romantische Mittelalter, in den rauschduftenden Orient, ja in geträumte künftige Jahrhunderte, und überließen den Boden, den Geburt und Natur ihrer Bearbeitung anvertraut, der Ueberwucherung von Unkraut, dessen Geilheit wenigstens die Fruchtbarkeit des Bodens bewies, und zur doppelt gewichtigen Anklage der berufenen Gärtner wurde. Gewiß haben unsere politischen Zustände das Ihre zu alledem beigetragen; unsere Poesie hat ihnen zu allen Zeiten diesen Vorwurf gemacht, aber ihrerseits Nichts, oder doch selten Das gethan, was sie bessern helfen konnte. Wie die Lyrik in das Technische des Dramas, ebenso griff die lyrische Anschauung und die Reflexion überall verwirrend in das poetische Bild der Geschichte, welche nur episch oder dramatisch sich treu auffassen und darstellen läßt. In dem großen Gedichte, welches, in Deutschland das erste, von einem edlen, männlichen Geiste geschaffen, ein Bild des großen Lebens der Geschichte vor die gerechte Bewunderung der Nation hinstellte, geschah es, daß ein lyrisch-idyllisches Interesse sich dem dramatisch-historischen gegenüber lagerte, nicht als ein aus sich selbst aufgeschossener Parasit an der Wirkung desselben, sondern ab-

sichtlich ersonnen, um jenes zu parodiren, und grundsätzlich die Flucht vor dem Geschichtlichen, dem großen handelnden Leben, in das Idyll und die lyrisch-innerliche Beschaulichkeit zu predigen. Neuerlich mischte die lyrische Anschauungsweise sich innerhalb ihrer eigenen Gattung in die Politik, um unter dem Namen politischer Lyrik eine lyrische Politik in die Nation zu bringen — als ob nicht eben die lyrische Richtung der neueren deutschen Bildung schon das Haupthinderniß wahren politischen Lebens gewesen wäre. — Wer unser Reden, Handeln, Fühlen, Dichten und Trachten in den letzten zwanzig oder dreißig Jahren unbefangen betrachtet, der muß sich gestehen, daß unser Interesse an der Politik meist ein philosophisch-lyrisch-rhetorisches, daß es uns weniger um die Realitäten, um das Praktische, um bestimmte endliche Erfolge des politischen Lebens zu thun war, als um Etwas zu haben, was wir philosophisch ergründen, worüber wir geistreich und begeistert deklamiren, und uns in überschwängliche lyrische Stimmungen versetzen konnten. Und merke man sorgfältig auf Das, was Dichter durch ihre Wahl, Kritiker und Publikum durch ihr Urtheil von allen Gattungen der Poesie als das eigentlich Poetische anerkennen, so wird man finden, es ist das Lyrische und Idyllische. Für das männliche Element der Poesie, für die Poesie der Kühnheit und der thatkräftigen Tüchtigkeit ist die Empfänglichkeit durch Mangel an Uebung verkümmert; schon Schiller's Theorie des Erhabenen hat für das Erhabene der Thatkraft keine Stelle, und Luther, Friedrich der Große und alle Repräsentanten Desjenigen, was man ehemals das Deutsche nannte und mit Begeisterung als den eigentlichen Herz-

punkt der Poesie des deutschen Wesens hegte, müßten ihre ganze schroffe Kraft und männliche Schönheit aufgeben und sich lyrisch-idyllisch zurichten lassen, um den zarten poetischen Seelen unserer Zeit nicht geistiges Magenweh zu erregen. — Unsere großen Leidenschaften sind, unterbunden von philosophischer und lyrischer Betrachtungs- und Anschauungsweise, zu ihren eigenen Zerrbildern verschrumpft, und die kleinen wuchern desto lustiger, der zwergige Geck Eitelkeit vor allen spreizt sich im vollen Besitze über ihren gelähmten Riesengliedern. Die Geschlechtslaster der Frauen sind nun die der Männer geworden; unsere Bildung ist eine vorwiegend lyrische, weibliche, die den Mann zu einem zarten Genossen des Weibes, nicht das Weib zur starken männlichen Gesellin des Mannes erzieht; das Männische, wo es nicht zu ersticken war, muß als unberechtigt und ausgeschlossen zu baarer Rohheit entarten; und da die Männer Frauen geworden sind, was sollen die Frauen, durch diese geschlechtliche Völkerwanderung aus ihrer natürlichen Sphäre verdrängt, thun? Wer kann sich wundern über die weiblichen Emancipationsversuche der Zeit? Bleibt denjenigen Frauen unter ihnen, die keine Kinder werden wollen oder können, etwas Anderes, als das Feld zu erobern, das die Männer verließen, um das Gebiet einzunehmen, welches ehedem das ihre war? Mag man in diesen Sätzen Uebertreibung sehen; aber frage man reihum, und man wird bei unseren Frauen weit mehr Tüchtigkeit, Entschlossenheit und Charakter finden, als wir Männer aufzuweisen uns rühmen dürfen. — Um von diesem Seitenwege uns zurück zu wenden, den näher zu beachten wir uns nicht versagen durften, fassen wir den Punkt,

nach dem wir steuern, wiederum scharf in's Auge. Wir suchen das Bild eines Dramas, welches das unsere wäre; wir konnten keine Kunst und kein Kunstwerk anerkennen, als worin alle Bedingungen ihres Daseins, jede in dem Maaße ihrer Wichtigkeit für das Ganze vertreten, an jedem einzelnen Punkte des Ganzen sich organisch durchdringen. Es bleibt nichts übrig, als demgemäß die wesentlichen Faktoren des Dramas gründlich zu untersuchen. Diese Faktoren sind eben Dichter, Schauspieler, Publikum. Aus ihrem gegenseitigen Verhältnisse die Technik des Dramas zu entwickeln, ist die Aufgabe dieser Untersuchungen. Das Drama darf sich nicht abscheiden vom Leben; wo erscheint selbst die Gottheit göttlicher, wo sie sich zu den Bedürfnissen der Gottarmen herniederläßt, um diese mit sich empor zu heben, oder wo sie in unfruchtbarem Selbstgenügen in stolzer Erdenferne von ihren Engeln sich verehren läßt? Das Drama muß herniedersteigen zu den gemeinen Bedürfnissen der Menge. Die Kluft, die unser dramatisches Leben auch auf dieser Seite von dem der alten Griechen trennt, ist unübersteiglich. — Dort ein religiöses Volksfest, das die Bewohner des Landes in der Stadt des Jahres ein- oder zweimal vereinigte. Das Publikum schon beim Beginne des Spieles in der erhöhten Stimmung; das Spiel selbst eine Art religiöser Ceremonie, das Theater, dessen Dach der freie Himmel, wie ein Tempel dem Aermsten im Volke offen — hier das Theater ein täglicher Vergnügungsort, geöffnet nur für Geld, wie Ball und Konzertsaal, das Publikum stimmungslos, getheilt zwischen den empfangenen Eindrücken des heutigen und den zu erwartenden des morgenden Arbeitstages, oder lediglich einer

zum Bedürfniß gewordenen Gewöhnung folgend, deſſen Aufgeben unangenehm wäre, deſſen Befriedigung aber durch Alltäglichkeit den poſitiven Reiz verloren hat, den nur weiſe Sparſamkeit dem Genuſſe zu erhalten verſteht; oder um, wie Hebbel unvergleichlich treffend ſagt, nicht von den Mühen des Lebens, ſondern von dem Leben ſelbſt auszuruhen, Viele, um die Welt und ſich ſelbſt zwei Stunden lang los zu ſein, nicht Wenige, um nur die Zeit zwiſchen Thee und Abendeſſen auf erträgliche Weiſe hinzubringen. Was alle dieſe, und faſt Alle, die das Publikum unſeres Schauſpieles bilden, in dieſem ſuchen, iſt Unterhaltung. Das Drama ſoll das Unterhaltungsbedürfniß nicht blos eines Alters, eines Geſchlechts, einer einzigen Bildungsſtufe berückſichtigen. Seine Thüre ſteht Allen offen, und es muß darauf denken, „Allen Etwas zu bringen.“ Zu ſeinem Vortheile entſprechen die verſchiedenen Bildungsſchichten den verſchiedenen Geſchlechtern und Altersſtufen; der ungebildete Menſch aus dem Volke bringt die Forderungen des Kindes, der Ueberbildete, Kulturmürbe die Anſprüche des höheren Alters vor den bunten Vorhang. Die feine Bildung findet ſich mit der Zartheit des weiblichen Geſchlechtes ein, das männiſche Element iſt es, was in den Erwartungen der niederen, noch unverweichlichten Klaſſe ſich geltend macht. Sie haben ein Recht vom Dichter, Unterhaltung zu fordern, denn ſie haben es bezahlt. Aber weit entfernt, daß die Befriedigung all dieſer verſchiedenen Anſprüche zu gleicher Zeit den wahren Dichter, der ſie nicht auf mechaniſchem Wege ſucht, zwingen ſollte, ſeinem Kunſtwerke und damit der Kunſt ſelbſt etwas zu vergeben, enthält ſie vielmehr die Nöthigung, nach der

höchsten Wirkung aller Kunst zu ringen. Indem er fortwährend die Gesammtheit der menschlichen Kräfte in ein lebendiges Spiel versetzt — denn jene verschiedenen Anforderungen gehen wesentlich aus dem einseitigen Vorwiegen einer derselben hervor —, indem er den Sinn durch Mannigfaltigkeit und Bewegung, die Phantasie durch Ausdehnung, das Gemüth durch Zusammendrängung, den Verstand durch causale Geschlossenheit, den Witz durch überraschende Kombinationen, den Scharfsinn durch Probleme, den Tiefsinn durch die aufgedeckte Spur zur innersten Wahrheit des Lebens, das moralische Gefühl und die Vernunft durch sittliche Auffassung des Schicksales, das Schönheitsgefühl durch Harmonie befriedigt, stellt er in dem einzelnen Zuschauer, wie sehr besondere Lebensstellung, Erziehung, Lebenserfahrungen, besondere tägliche Berufsarbeit ihn auch zerstückelten, und unter höchstmöglicher Ausbildung einzelner Bruchtheile seines Wesens die anderen in Uebungslosigkeit verkümmern ließen, wenigstens für die kurze Zeit der vollen Kraft seines Zaubers die ursprüngliche Ganzheit des Menschen wieder her. —

E. Studien aus den Jahren 1858—1860.*)

Die Call-boys bei Shakespeare.

— Zum typischen Zubehör gehören bei Shakespeare auch die Call-boys, wo die Handlung, das Faktische, die Resumés und Vorbereitungen (erregte Erwartungen) oft trocken herausstehen — sie sind gewissermaßen die Wegweiser durch das üppige Grün der Scenen, die als Spielscenen um ihrer selbst willen da zu sein scheinen, von denen in Erinnerung gebracht wird, wo in der Handlung im causalen oder idealen Nexus man eben ist, woher man kommt, wohin man geht. Der erste Auftritt einer wichtigen Gestalt wird dadurch vorbereitet, er wird dadurch imposanter, zugleich unmittelbarer. —

Leidenschaft und Affekt.

— Goethe irrt, wenn er sagt, der Zug der Leidenschaft muß die tragischen Helden blind da oder dorthin reißen. Das wäre der Drang des Affektes; der reißt die Blinden, die er blendet, die Leidenschaft aber zieht den Sehenden in's Verderben; in der Leidenschaft ist Zurechnung, das sittliche Moment, und es ist kein geringer Irrthum, das sittliche Moment aus dem Tragischen

*) Manuscriptband II, Heft 4, gr. 4°, 104 Seiten.

hinwegzuſtreichen. Ueberhaupt ſcheinen manche theoretiſche Irrthümer bei Goethe, und noch weit mehr bei Schiller daraus hervorgegangen, daß ſie zwiſchen Leidenſchaft und Affekt keinen Unterſchied machen, oft Affekt für Leidenſchaft nehmen und umgekehrt. —

Allgemeines über Shakespeare.

Habe wieder einmal einige Scenen im Othello geleſen. Wie iſt doch das Ganze, ohne es von ſeiner Wurzel zu trennen, in eine poetiſche Höhe gehoben ſammt der Wurzel. Die Phantaſie, der Kunſtverſtand, und das moraliſche Gefühl ſind am meiſten bei der Darſtellung betheiligt: was man Gemüth nennt, weniger, daher wirken die gräßlichſten Stoffe bei ihm ſo wenig peinlich. Er idealiſirt blos mit der Phantaſie, nie auch mit dem moraliſchen Gefühle, d. h. er macht Alles größer, ſtärker, aber er macht ſeine Menſchen nicht beſſer, als ſie in der Natur ſind. Alles iſt naiv, nirgends etwas Krankhaftes, Sentimentales. Er iſt nirgends ſpekulativ, überall ſteht er auf der Erfahrung, wie Shylok auf ſeinem Scheine. — Seine Aehnlichkeit mit Tizian, Paolo Veroneſe, Giorgione fällt mir immer mehr auf, namentlich wenn man ſie im Gegenſatze zu Coreggio faßt. Ueberall Exiſtenz, Verklärung des Irdiſchen ohne Sehnſucht, ohne Nimbus, ohne Sentimentalität, auch im Tragiſchen heiter, durch Heiterkeit der Kunſt; nirgends Verzerrung, weder nach der Extaſe, noch nach der Gemeinheit zu; den Naturaliſten Caravaggio, Ribera ebenſo fern, als dem Coreggio und dem Parmegianino; gleichweit von der Nüchternheit der Caracci, und der Zerfloſſenheit, Sentimentalität des Guido und des Dolce. Nur daß nach Maaßgabe der beider-

seitigen Kunstmittel, von denen der Gedanke geistiger, die Form und Farbe sinnlicher Natur, sein Kunstideal dem der Venetianer gegenüber ein geistiges ist. — Er arbeitet mehr mit der expansiven, als mit der intensiven Seite der Phantasie, wie es dem Dramatiker zusteht; zu große Innerlichkeit, Niedlichkeit, Nipptischfigurenfeinheit vermeidet er. Diese gehören dem Lyriker. Er vereinigt die Geistigkeit der neuen mit der Naivetät der alten Welt. Er macht den seelischen Naturlaut geistig durch Gehalt. Er verliert nie den Gegenstand, aber er giebt nur ein vom Geiste geschwängertes Abbild davon, sein Abbild wird nie zu der Sache selbst, gleichwohl luxurirt auch der Geist nie vom Gegenstande losgelöset. Er bildet einen Heftigen ab, aber das Abbild wird nicht heftig, es bedeutet nur den Heftigen. Seine Poesie steht der Wirklichkeit gegenüber, wie die Metapher dem eigentlichen Ausdrucke, sie erhöht ihn, ohne ihn zu verfälschen. Shakespeare verliert sich an keinen Moment, an keine Figur. — Der Naturlaut muß durch die Hände der Phantasie gehen, und nicht allein Gestalt, sondern auch Gehalt empfangen, ehe er sich an uns wendet. —

Die poetische Wahrheit analog dem Bilde der Erinnerung.

Eine Hilfe zur idealen, der Wahrheit nur angenäherten Darstellung ist in Stoffen aus älterer Zeit, mit denen man nach dem Gesetze der Erinnerung verfährt, die concentrirt und die feineren Züge fallen läßt. Wie geht die Erinnerung zu Werke? Einer denkt z. B. an eine Jugendliebe und ihr Schicksal; dann wird die Erinnerung eine dichterische Abstraktion vornehmen, und alles Vorher und Nachher, Alles, was zugleich mitspielte,

aber nicht eingriff, weglassen; die Personen, die mit in den Handel selbst verflochten waren, werden von der Erinnerung nur an der Seite erhellt sein, die mitthätig den beiden Helden zugewandt war; das volle Licht der Aufmerksamkeit wird auf die beiden Hauptpersonen, auf den sich Erinnernden und seine damalige Geliebte fallen. Wie die Erinnerung nun vom gleichgültigen Neben der Gruppe, so wird sie auch von den Zeitspatien zwischen den einzelnen Scenen abstrahiren, sie wird stetig von Ursache zur Wirkung gehen, seien sie auch in der Zeit noch so weit auseinander, hier schließen sie eine Kette; wie die einzelnen Scenen interessanter für die Erinnerung sind, um so länger wird sie verhältnißmäßig bei ihnen verweilen, und sie ausmalen, je weniger interessant, desto schneller wird sie darüber hinwegeilen; sie wird dem besonders Anziehenden zueilen, vor dem Abstoßenden zurückweichend zögern. Die Beziehungen, die der darin Lebende übersah, vom Moment hingerissen, werden ihm nun heraustreten, Rath und Lehre sich daran knüpfen, da das Ganze übersehbar ist, und zugleich vor ihm liegt, der damals ein bewußtloser Raub des Augenblickes war. Seinem moralischen Gefühle wird der Punkt sich einprägen, aus dem das Schicksal wie aus einem Keime hervorwuchs, von derselben Leidenschaft begossen, aus der der Punkt entsprungen war. Was ihn damals in den Himmel erhob, was ihn vernichtete, ist nun durch die Fassung der Zeit, durch die Uebersicht des Ganzen gemildert und verklärt. Im Anfange des durch die Erinnerung neu Heraufgerufenen ist das Ende, das Gefühl des Ausganges, am Ende der Anfang — die Schuld — ideal gegenwärtig. Er wird nun in die anderen Cha-

raktere und ihre Motive hineinsehen, die ihn damals irrten, oder für die er keinen Blick hatte, in der Blendung und Verdunkelung des geistigen Auges durch die gegenwärtige Leidenschaft, die er nun als eine vergangene in ihren Wendungen vor sich sieht, mit Anfang und Ende, erkennend, was er damals nicht erkannte, wo sie ihn zum Schaden forttrieb, wo sie ihn zum Heile zurückhielt. Auch der Haß ist milder, und die damals gehaßten und halb absichtlich oder noch schlimmer Verkannten stehen nun in ihrer wahren Gestalt vor ihm. Er begreift Alles, so fremd es seinem jetzigen Menschen ist. —

Der poetische Realismus.

Der Begriff des poetischen Realismus fällt keineswegs mit dem Naturalismus zusammen; oder mit dem des naturalistischen Realismus der künstlerische. Solger hat sehr schön den Verstand der Phantasie vom gemeinen Verstande beim künstlerischen Schaffen unterschieden. Es handelt sich hier von einer Welt, die von der schaffenden Phantasie vermittelt ist, nicht von der gemeinen; sie schafft die Welt noch einmal, keine sogenannte phantastische Welt, d. h. keine zusammenhangslose, im Gegentheil, eine, in der der Zusammenhang sichtbarer ist als in der wirklichen, nicht ein Stück Welt, sondern eine ganze, geschlossene, die alle ihre Bedingungen, alle ihre Folgen in sich selbst hat. So ist es mit ihren Gestalten, deren jede in sich so nothwendig zusammenhängt, als die in der wirklichen, aber so durchsichtig, daß wir den Zusammenhang sehen, daß sie als Totalitäten vor uns stehen; das Handeln in dieser Welt, so greiflich und anschaulich es ist, es ist ebenfalls zugleich durchsichtig,

und wir ſehen ſeinen nothwendigen Zuſammenhang mit der handelnden Geſtalt, wir ſehen es aus der Totalität der poetiſchen Perſon hervorgehen und ebenſo wieder auf die betreffende Totalität einer anderen wirken. Es iſt eine ganze Welt; in Geſchloſſenheit ſo mannigfaltig, wie das Stück wirklicher Welt, das wir kennen. Raum und Zeit ſind Nichts als Rahmen, Stetigkeit des Vorganges und Mittel dazu. Die Zeit mißt nicht nach abſtrakten Minuten, ſondern nach erfüllten Momenten; ſie hat das Geſetz der Phantaſie und des menſchlichen Geiſtes. Eine Welt, die in der Mitte ſteht zwiſchen der objektiven Wahrheit in den Dingen und dem Geſetze, das unſer Geiſt hineinzulegen gedrungen iſt, eine Welt, aus dem, was wir von der wirklichen Welt erkennen, durch das in uns wohnende Geſetz wiedergeboren. Eine Welt, in der die Mannigfaltigkeit der Dinge nicht verſchwindet, aber durch Harmonie und Kontraſt für unſern Geiſt in Einheit gebracht iſt; nur von Dem, was dem Falle gleichgültig iſt, gereinigt. Ein Stück Welt, ſolchergeſtalt zu einer ganzen gemacht, in welcher Nothwendigkeit, Einheit, nicht allein vorhanden, ſondern ſichtbar gemacht ſind. Der Hauptunterſchied des künſtleriſchen Realismus vom künſtleriſchen Idealismus iſt, daß der Realiſt ſeiner wiedergeſchaffenen Welt ſo viel von ihrer Breite und Mannigfaltigkeit läßt, als ſich mit der geiſtigen Einheit vertragen will, wobei dieſe Einheit ſelbſt, zwar vielleicht ſchwerer, aber dafür weit groſsartiger in's Auge fällt. Dem **Naturaliſten** iſt es mehr um die Mannigfaltigkeit zu thun, dem **Idealiſten** mehr um die Einheit. Dieſe beiden Richtungen ſind einſeitig, der **künſtleriſche Realismus** vereinigt ſie in einer künſtleriſchen Mitte. Der Naturalismus iſt

ein Reicher, der seinen Besitz nicht kennt, der Idealist kennt den seinen genau, aber er ist kein reicher. Zwischen Verwirrung und Monotonie steht der künstlerische Realismus mitten inne, zwischen absolutem Stoff und absoluter Form, ein Reicher, der seinen Reichthum kennt und vollständig über ihn disponiren kann. Die Kunstwelt des künstlerischen Realisten ist ein erhöhtes Spiegelbild des Gegenstandes, aber nach dem Gesetze der Malerei zu klarer Anordnung gediehen, so daß nicht das Eine das Andere verdeckt, noch eine Verwirrung entsteht, indem man zusammensuchen müßte, was zu einer und derselben Gestalt gehört. — Waffe gegen meinen Feind, meinen naturalistischen Tick. — Der Naturalismus abstrahirt nicht. —

Bei Shakespeare und Goethe finden wir immer die Naivetät mit der höchsten Bildung, mit dem nach allen Seiten hin ausgebildetsten Geiste zusammen. Ihre Naiven reden nicht, was Naive reden, sondern wie Naive reden. —

Die geistig geschwängerte, mehr geist- als seelenvolle Sprache ist deßhalb der Tragödie wesentlich, weil in ihr ein Etwas von dem Anscheine der Geistesgegenwart, also der Zurechnungsfähigkeit liegt, auf welche alles wahrhaft Tragische gegründet ist. Abgesehen davon, daß sie, indem sie den Geist, die Freiheit des Zuschauers oder Lesers wach erhält, diesem eine Waffe in die Hand giebt, gegen den allzu großen Eindruck, so hindert sie zugleich die Peinlichkeit des Eindruckes, die das Tragische nicht haben soll. Dann wirkt sie an sich schon vortheilhaft nach dieser Richtung hin, etwa wie ein fremdartiges Kostüm aus entfernterer Zeit oder fremden Ländern. Dann liegt noch

ein von Beziehung auf den Stoff fremdes, für sich bestehendes Wohlgefallen auf dem Glanze und dem Gehalte der Sprache als bloßer Sprache, abgesehen von dem, was sie als ein Mittel zur Darstellung beansprucht. — — Der Dichter muß alles Paradoxe im sittlichen Urtheile, alles Absonderliche, Ueberschwängliche, Uebersichtige vermeiden — ein Anderes ist's, wenn Leidenschaft oder Affekt die Personen Paradoxieen, Hyperbeln ꝛc. sagen macht; wo man fälschlich meinen könnte, solche auf des Dichters Rechnung zu setzen, d. h. daß des Dichters eigene Meinung darin ausgesprochen sei, da muß durch eine andere Person mit des Dichters wahrer Meinung nachdrucksvoll opponirt werden. —

Zum Behagen des Publikums gehört es, daß es sich immer mit dem Dichter eines Sinnes und Urtheiles zu sein fühle, jede, wenn auch nur im Momente irrige Opposition stört den Genuß. — Zu diesem seinen ausgesprochenen Urtheile muß der Dichter die richtige Mitte halten zwischen Weltmann und Ascet, er darf nicht zu leicht verdammen, aber das Schlechte, das wirklich Gemeine noch weniger unverdammt durchlassen. — Alle wesentlichen Theile der Handlung müssen wir mit eigenen Augen wahrnehmen, nur Nebendinge dürfen erzählt werden. — Aeußerste Klarheit; zu diesem Zwecke Expositionsscenen, die in trockener Weise Motive und Situation angeben, wie in der alten Komödie die den Scenen vorangehenden Pantomimen — das Schauspiel im Schauspiele, im Hamlet —; damit die eigentlichen Personen der Handlung in ihrer poetischen Ausbreitung des Affektes, besonders in den Spielscenen nicht durch prosaische Aufzählungen gestört und gehindert werden. — Nirgend

lyrische Steigerung; an jeder Stelle muß, ohne zu stören, der Narr hineinreden können. — Wo das Große in das Lächerliche übergehen könnte, muß dies selbst auftreten. Die Parodie auszuhalten, das ist die sicherste Probe des echten Pathetischen und Tragischen; das Falsche parodirt sich selbst. — Der Dichter muß genau den Eindruck vorher bestimmt haben, den das Ganze, und den jeder Theil, jede Person auf den Zuschauer machen soll, und in der Ausführung die strengste Konsequenz dazu einhalten. — Das Ganze soll wirken, darum muß Theaterspiel, Poesie, Spannung, Sympathie schon im engsten Kerne wirkend sein und nur am Kerne haften. — Im Anfange muß das Ende, im Ende der Anfang ideal gesetzt sein; aus der Mitte muß zurück zum Anfange, und vorwärts nach dem Ende gedeutet werden. — Tiefste Absichtlichkeit unter dem Scheine völliger Absichtslosigkeit versteckt. In der Anordnung ist die tiefste Absicht, in der Ausführung im Gespräche scheinbare Unmittelbarkeit, Spontaneität. Der anordnende Dichter concentrirt, und treibt vorwärts in geradester Linie, das Gespräch aber scheint von dieser Hast nichts zu wissen, es retardirt, und scheint just an den Stellen, wo der Dichter am absichtlichsten auf Eine Wirkung hinarbeitet, eher auf alles Andere zerstreut zu sein. Das Gespräch muß dem Vorgange die Natürlichkeit geben, den Schein des unbelauschtesten Lebens. Die Personen scheinen sich ungenirt, und ohne von irgend einer Absicht des Dichters, oder von der Anwesenheit des Publikums zu wissen, blos auszuleben. Die einzelnen Gespräche müssen durch typisches Zubehör sich beglaubigen. — Ein Gefühl, zu lange angehalten, wird langweilig; zu lange gesteigert, wird es sehr kurzweilig,

aber peinlich. — Der Vorgang muß emanzipirt werden, d. h. aus dem harmoniſirten Satze der Fabel wird eine Anzahl, nach Wichtigkeit und Antheil, nach dem Eindrucke, den ſie machen ſollen, gruppirter, ſelbſtändiger Stimmen, koordinirt und kontraſtirt, jede mit einem eigenen, melodiſchen und rhythmiſchen Grundmotive, eine Polyphonie mit allen Arten doppelten Kontrapunktes; eine Anzahl vom Autor durchgeſpielter Schauſpieler-Rollen, deren jede ihr Geſetz, einen menſchlichen Weſenskern in ſich trägt und nach außenhin geltend zu machen, ſich durchzuſetzen ſucht — innerhalb eines idealen Nexus. Ein tragiſches Sonnenſyſtem, eine Anzahl Planeten, deren jeder ſeine eigene Abſicht um die Sonne des Grundgedankens zu verfolgen ſcheint, während im Gange aller nur die Abſicht ihres Schöpfers mit dem Ganzen ſich realiſirt. — Das Motiv, oder die charakteriſtiſche Figur, immer in muſikaliſcher Bedeutung. —

Subjektiver Idealismus.

Der Idealiſt giebt die Gefühle und Reflexionen, die er bei einer Anſchauung gehabt und gemacht, die Sache iſt ihm nur der Vorwand, uns mit ſeinem Ich zu regaliren; der naive Dichter dagegen giebt die Sache ſelbſt unvermiſcht mit ſeinem Ich. Er ſorgt nur, die betreffende Anſchauung zu einer geſchloſſenen zu machen, nur die Abſtraktion vom Unweſentlichen beſorgt er, die Heraushebung des Wichtigen; er giebt darum nicht die gemeine Natur, ſondern ein künſtleriſches Spiegelbild derſelben. —

Künſtleriſche Objektivität.

Wie kühl objektiv iſt im Lear die Stelle, wo Edgar dem Vater die Tiefe beſchreibt, die dieſer ſich dort denken ſoll. Dieſe Kühle haben alle Schilderungen bei Shakeſpeare. Dies Antilyriſche, dieſe ſinnliche Klarheit, dieſe naive Objektivität. Wenn er ſeine Schilderungen wärmer machen will, dann giebt er ihnen etwas Preſſirtes, die Bilder werden grandioſer, das Ganze rhetoriſcher, reicher, geſchmückter, prächtiger; er malt wiederum mit derſelben kühlen Objektivität: die Wärme des Erzählers, aber die Erzählung wird nicht wärmer. Seine Sonne giebt mehr Licht als Wärme. Und in der That iſt ſolche Kühle der Reden nöthig, um die Raſchheit des Fortganges zu balanciren, und ſo ſchnell, wie er es braucht, aus einem dargeſtellten Gefühle zum anderen übergehen zu können, proſaiſche Meldungen, Scherze, ruhige Betrachtung ꝛc. an jedem beliebigen Orte anzureihen oder einzuſchalten, ohne daß die Haltung verloren geht. Wer dies tadeln wollte, den würden wir auf die Gattung hinweiſen. Das lyriſche Gedicht bedarf der Wärme, weil es ohne Medium zu mir ſpricht; die dramatiſche Rede aber wird von dem Schauſpieler geſpielt, der die nöthige Wärme hinzubringt. Shakeſpeare thut in der mimiſch-rhetoriſchen Geberde ſeiner dramatiſchen Rede genug, dem Schauſpieler dabei hilfreich zu ſein. Auch unſer Buchdrama kann die lyriſche Wärme und Innigkeit brauchen, da wir uns den Schauſpieler dabei denken müſſen, und jene Wärme uns das erleichtern würde; aber wunderbarer Weiſe ſind ſie gemeiniglich ſo kalt als möglich. Shakeſpeare läßt auch hier, wie in Allem, indem er den Schauſpieler leitet,

demſelben doch die möglichſte Freiheit, und genug zu thun übrig, um das Werk in ſeinem Sinne zu vollenden. Er verfährt hier ähnlich wie Mozart in ſeinen Opern; wo ſchlechtere dramatiſche Komponiſten den Affekt mit ſolchen Melodieſprüngen malen, und das Orcheſter entſprechend ſo dazu wüthen laſſen, daß der Sänger froh ſein muß, wenn er nur die Noten richtig trifft und Nichts verſchluckt, da ſind Mozart's Melodieen ſo objektiv, ſo ruhig klar, und tragen den Affekt ſo nur in der Intention, daß der Sänger ſeine ganze dramatiſche Singkunſt anwenden kann, ungenirt von mechaniſchen Schwierigkeiten, und nur eine Anlage auszuführen hat, die ihm den Weg zeigt, durch ſeine möglichſt freie Thätigkeit ſie durch rhetoriſch-mimiſche Ausmalung fertig zu machen. Shakespeare giebt den Geiſt, den Gehalt, den poetiſchen, objektiv, damit der Schauſpieler das Seine, die Wärme und das lebendig-pulſirende Blut hinzuthun kann; dennoch geht der Schauſpieler in des Dichters unſichtbarem Zwange, aber zu ſeinem eigenen und des Werkes Beſten. Er findet überall nur fertig zu machen, auszuführen, aber er braucht keine Intentionen hinzuzuthun; ja er kann keine anderen hinzuthun, ohne Widerſpruch. — Es iſt unglaublich, welcher Muſik in Stimme und Geberde der Schauſpielerin z. B. die naive Erzählung der Königin, im Hamlet, von Opheliens Tode zum Vehikel dienen kann. Ebenſo die naiven Reden der Desdemona, die Erzählung von dem Dienſtmädchen, von der ſie das Lied hat. Bei Schiller möchte oft der Schauſpieler retardiren. — Es iſt gewiß, Geiſt kann der Schauſpieler den Reden des Dichters nicht geben, den Gehalt und Inhalt muß der Dichter geben; aber Gemüth,

Affekt, Leidenschaft, die Musik des Ausdruckes kann er dazu thun; wie er es thun soll, dazu leitet ihn der Dichter an, er macht ihm die Rede dazu so bequem als möglich, und legt ihm keinerlei Hinderniß in den Weg. Darum wirkt so Vieles von Goethe auf der Bühne gar nicht. Die seelenvollen Goethe'schen Verse haben schon die Melodie, die sie haben können; was der Schauspieler hinzuthun kann, ist dasselbe, was der Dichter schon hinzuthat; er ist überflüssig, er kann die ätherische Musik nur vergröbern, wie der genialsten Musik passiren wird, die die Musik des Sommernachtstraumes noch einmal in Musik setzen will, die geistige in materielle. — — In der That sind die Shakespeare'schen Stücke, wie nach Schiller's Meinung Schauspiele eigentlich sein sollen, nur treffende, geistreiche Skizzen, nur Anlagen. Was ihnen den Werth giebt, ist der Reichthum an Erfindung, die geschickte Anordnung, die bestimmte Umrissenheit der Charakterskizzen. Seine Stücke sind wie geistreiche malerische Skizzen, mit Bleistift gezeichnet, im Ganzen blos Umrisse, die nur an einzelnen Stellen ein Weniger oder Mehr von Ausführung haben; die Farbe fehlt, ist jedoch angedeutet, auf die Art, wie in der Kunst der ausgeführten Kupferstecherei. Schiller's Stücke dagegen haben viel Farbe, aber wenig Zeichnung, viel Wärme, kurz viel von allem Dem, was der Schauspieler erst in seiner Persönlichkeit hinzubringen soll. Indem Schiller und Goethe den Schauspielern die zweite Arbeit an ihren Stücken nicht gönnten, und selbst die Haut dazu thaten, mußten sie es an ihren Knochengerüsten und Muskellagen, an dem, was sie eigentlich als Dichter zu liefern hatten, fehlen lassen. — Die Schiller'sche Diktion kommt

mir vor wie die Prachtmäntel, die den Pferden bei mittelalterlichen Festen umgehängt wurden; man sieht kein Bein, vom Halse kaum etwas, kaum genug, um zu errathen, welche Art Geschöpf eigentlich darunter steckt. —

Der Hamlet ist besonders so merkwürdig darum, weil er die primitivste Grundlage hat; er ist nicht die Tragödie des so oder so Handelns; er ist die Tragödie des Handelns selbst. Und auf der anderen Seite, wenn man will, ebenso des Denkens selbst. —

Künstlerische Illusion.

Im Ganzen und Großen giebt es keinen Dichter, der der Wahrheit des Lebens so getreu bleibt, und doch ist er durchaus im Gebiete der Phantasie mit seinen Einzelnheiten, wohin der Gebrauch des Symbolischen, gehört, nämlich des Kunstmittels, vermöge dessen der Dichter an Stellen, die nicht naturwahr zu geben sind, gleichsam sagt: dies bedeutet dies; z. B. die Werbung des Richard III. bei der Anna. Das Wunderbarste aber ist, wie solche Scenen bei ihm wirklich überzeugen, ohne daß Ein Wort darin naturgetreu wäre. Ich glaube, eben darum. — Lessing hat die Behelfe, daß Oboardo einen Dolch haben, daß er wissen muß, was mit der Tochter vorgehen soll, und Anderes mehr, wunderbar künstlich bewältigt, aber er hat dadurch hervorgebracht, daß in seinem Stücke die äußere Maschinerie zum Stücke selbst wurde, und er bedarf seines ganzen mächtigen Verstandes und Witzes, und eines gewissen Aufwandes von Phantasie, uns für eine bloße Maschinerie zu interessiren. Darüber bekommt sein Stück Aehnlichkeit mit einer getriebenen Arbeit, in welcher die Kunst oder viel-

mehr Künſtlichkeit den Werth der Materie weit übertrifft, und daher doch verſchwendet erſcheint, während Shakeſpeare maſſives Gold mit goldener Kunſt behandelt. Wie zerbrechlich ſieht die Emilia aus gegen ein Werk Shakeſpeare's gehalten. Ich weiß wohl, daß dies zum großen Theile eine Folge der Concentration in Raum und Zeit iſt. Darum ſollte der Krieg eigentlich dieſer Form gelten, in der alle perſpektiviſche Gruppirung unmöglich iſt, durch welche die Kleinigkeit, der bloße Behelf, mit in die Reihe der wichtigen Momente tritt und das bloße Detail zu einem integrirenden Theile des Cauſalnexus wird. — Wie aber kommt es, daß Shakeſpeare in ſolchen ſymboliſchen Scenen nicht aus dem Tone fällt? Weil ſeine ganze Darſtellungsweiſe ſymboliſcher Natur iſt; weil er nie gemeine, wirkliche Illuſion, wirkliche Täuſchung, ſondern nur eine künſtleriſche anſtrebt. Die Phantaſie iſt bei ihm das Medium, durch welches er uns die Gefühle und die Gedanken mittheilt. Weil die Phantaſie das gläubigſte Vermögen im Menſchen iſt, muß in der Ausführung hauptſächlich dieſe gepackt werden. Der Verſtand zeigt ſich zunächſt in ſeinen Stücken nur negativ, vorbauend, er entfernt nur, was uns irren könnte, der künſtleriſche Verſtand liegt objektiv ſeinen Darſtellungen von Vorgängen zu Grunde, tritt aber nie in eigener Perſon mitſpielend auf, wie bei Leſſing, er wendet ſich nie unmittelbar an uns. In der Emilia iſt in Erfindung und Anordnung wie in Ausführung der Verſtand auch das Medium, durch welches die Phantaſie zu uns ſpricht. Dieſe geiſtesgegenwärtige, beſtändig-bewußte und ſcharf geſpitzte epigrammatiſche Sprache vermittelt uns auch die nicht allein von Leſſing, ſondern überhaupt in

unſerer ganzen dramatiſchen Poeſie unübertroffenen Intentionen der künſtleriſchen Phantaſie in der Geſtalt und dem Benehmen der Orſina. Das iſt der weſentlichſte Unterſchied zwiſchen Shakespeare und Leſſing, daß bei jenem alle geiſtigen Vermögen die Phantaſie als ihre Sprecherin, bei dieſem aber, daß ſie den Verſtand als ihren Deputirten an das Publikum ſenden. — Schiller ſcheint in der That in ſeiner Bemerkung über die Goethe'ſche Verhaltungsweiſe das Verfahren des wirklichen Dichters charakteriſirt zu haben, wenn er an Goethe ſchreibt: „Ihre eigene Art, zwiſchen Reflexion und Produktion zu alterniren, iſt wirklich beneidens- und bewundernswerth. Beide Geſchäfte trennen ſich in Ihnen ganz, und das eben macht, daß beide als Geſchäft ſo rein ausgeführt werden. Sie ſind wirklich, ſo lange Sie arbeiten, im Dunkeln, und das Licht iſt blos in Ihnen: und wenn ſie anfangen zu reflektiren, ſo tritt das innere Licht aus Ihnen heraus, und beſtrahlt die Gegenſtände, Ihnen und Anderen. Bei mir vermiſchen ſich beide Wirkungsarten, und nicht ſehr zum Vortheile der Sache!" — Wunderſchön, vortrefflich! — Es iſt zu bejammern, daß Schiller ſtets in der Lage war, und im Zwange, durch Thätigkeit der Reflexion die Anſchauung zu erſetzen; dies wurde zuletzt ein Theil ſeines Weſens, ſo ſehr, daß er ſich keiner Anſchauung mehr unbefangen überlaſſen konnte und das Mittel zum Zwecke wurde. Wie rührend iſt es, wenn er glaubt, einmal die Natur in ihm weder durch Voreiligkeit, noch durch nachherige Gewalt der Reflexion geſtört oder aufgehoben zu haben. Aber eben dieſes Voreilen und nachherige Gewaltanthun der Natur in ihm war ſo ſehr ſeine Natur geworden, daß er nicht mehr

merkte, wo es sich geltend machte. Von Jugend an hatte er für seine Freiheit zu kämpfen, die Goethe'n ohne dessen Zuthun wurde; die Waffe wuchs ihm zuletzt an die Hand, und er konnte diese nicht mehr von jener trennen. Ich glaube, ein großer Theil des rührenden Eindruckes, den die Schiller'sche Poesie auch auf Den macht, der ihren Irrweg erkennt, beruht eben auf diesem Mitleid mit dem Dichter. Es ist ungemein belehrend, den menschlichen Geist in einem so großen Vertreter, als der Schiller'sche war, in seinen Widersprüchen zu beobachten. Bald sieht man, wie die lyrische Stimmung plötzlich seine Reflexion verdunkelt, bald wie die Reflexion die Konsequenz seiner poetischen Anschauung zersetzt. So lobt er Richard III., und indem er die Vollkommenheit des Stückes charakterisirt, sagt er, kein Stück von Shakespeare habe ihn so an die griechische Tragödie erinnert, so daß es scheint, dies solle mit zu den Gründen des Lobes gehören, wenn es nicht den Sinn hat, darum gefällt mir das Stück so sehr, weil es erstlich mir als die beste der besten Shakespeare'schen Tragödien erscheint, dann, weil es mich an meine Neigung erinnert, so, daß Shakespeare seinem Kunstverstande imponirte, die Griechen dagegen seine Neigung besaßen. So schreibt er an Goethe am 26. December 1797: „Für eine Tragödie ist in der Iphigenia ein zu ruhiger Gang (vorher: „umgekehrt schlägt Ihre Iphigenia offenbar in das epische Feld hinüber, sobald man den strengen Begriff der Tragödie entgegenhält," —) „ein zu großer Aufenthalt, die Katastrophe nicht einmal zu rechnen, die der Tragödie widerspricht. Jede Wirkung, die ich von diesem Stücke theils an mir selbst, theils an Anderen erfahren, ist

generiſch-poetiſch und tragiſch geweſen, und ſo wird es immer ſein, wenn eine Tragödie, auf epiſche Art, verfehlt wird. Aber in Ihrer Iphigenia iſt dieſes Annähern an das Epiſche ein Fehler ꝛc., während das an's Dramatiſche in Herrmann und Dorothea ein Vorzug iſt." An einer anderen Stelle führt er aus, daß das Epos überhaupt durch Neigung zum Dramatiſchen gewinne, während das Dramatiſche durch epiſche Behandlung verliere. Damit vergleiche man „1. December 1797: Es iſt mir faſt zu arg, wie der Wallenſtein mir anſchwillt, beſonders jetzt, da die Jamben, obgleich ſie den Ausdruck verkürzen, eine poetiſche Gemüthlichkeit unterhalten, die einen in's Breite treibt. — Mein erſter Akt iſt ſo groß, daß ich die drei erſten Akte Ihrer Iphigenia hineinlegen kann, ohne ihn ganz auszufüllen; freilich ſind die hinteren Akte viel kürzer. Die Expoſition verlangt Extenſivität, ſowie die fortſchreitende Handlung von ſelbſt auf Intenſität leitet. Es kommt mir vor, als ob mich ein gewiſſer epiſcher Geiſt angewandelt habe, der aus der Macht Ihrer unmittelbaren Einwirkungen zu erklären ſein mag; doch glaube ich nicht, daß er dem Dramatiſchen ſchadet, weil er vielleicht das einzige Mittel war, dieſem proſaiſchen Stoffe eine poetiſche Natur zu geben." Das heißt doch nichts Anderes, als nach ſeiner eigenen Meinung „eine generiſch-poetiſche Wirkung zu erzielen, wodurch die Tragödie, auf epiſche Art, verfehlt wird." —

Ideeller und pragmatiſcher Nexus im Drama und typiſches Zubehör.

Shakespeare macht 1) die ganze Begebenheit zu einer Forderung der Vernunft oder des moraliſchen Gefühles

idealer Nexus. Dann 2) die Folge der Einzelheiten zu einem überzeugenden Zusammenhange für den Verstand — pragmatischer Nexus. Dann 3) den ganzen Vorgang durch typisches Zubehör zu einer künstlerischen Täuschung der Phantasie. Sein scharfer und tiefer Blick sah als das allgemeine Menschenschicksal die Gebrochenheit des Menschen, und wie jedes Einzelnen Schicksal aus seinem Antheile an jenem allgemeinen hervorgeht. Er sah, daß in den Menschen, welche ein unglückliches Schicksal hatten, in der Regel eine Unverhältnißmäßigkeit ihrer einzelnen Anlagen daran Schuld war, daß ihnen zu so viel mehr oder weniger vorhandenen oder ausgebildeten Vorzügen derjenige fehlte, der die anderen erst zu wahren Vorzügen gemacht haben würde, während sie so, im Ganzen betrachtet, nur zu mehr oder minder glänzenden Fehlern wurden, daß die Anlage nicht vorhanden oder nicht genugsam ausgebildet war, die dem Ganzen erst praktische Harmonie gegeben hätte. Er sah, mit einem Worte, die Menschen an den Widersprüchen innerhalb ihrer praktischen Natur leiden. Indem er diese individuellen Widersprüche nun in die Hauptcharaktere seiner Tragödien legte, was zugleich die schauspielerische Aufgabe gab, fand er, daß er damit auch allen artistischen Anforderungen genug that, indem er zugleich die des moralischen Gefühles befriedigte. Denn in der That sind diese Widersprüche der lebendigste Keim des Poetisch-Theatralischen, welche im Psychologischen vermittelt sind, und zugleich des ethischen Beispieles, in welchem die ethische Lehre zur unmittelbaren Darstellung kommt, also mit einem Worte: des Tragischen. — Der tragische Widerspruch ist die Seele des Ganzen, alle

Wirkungen, alles Thun des Helden geht daraus hervor; denn er ist der Keim des Psychologisch-Theatralischen, indem die Schuld — Blutschuld ꝛc. — den physischen Untergang des Helden zur Folge hat, ihn veranlaßt, oder aus ihm oder aus dem Leiden hervorgeht, welches die Steigerung des Widerspruches ist —, des Ethisch-Tragischen, der eigentlichen Handlung, des Dramatischen, indem er die Initiative giebt, und insofern er das Leiden ist oder gebiert, auch der Keim der Sympathie. — Die Wahrheit im Ganzen und Großen hat etwas Imponirendes, welches das Gefühl überzeugt, noch ehe der Verstand sich an die Arbeit machen kann. Sie wirkt, wie sie selbst Totalität ist, wiederum auf die Totalität im Menschen; sie ist die poetische Wahrheit, die höchste Eigenschaft, und die einer Tragödie am schwersten zu gebende. Sie verzehrt das Peinliche, und ist es eigentlich, was die erhebende Wirkung macht. —

Ein Hauptgesetz der poetischen Darstellung.

Endlich nun öffne ich mir die Thüre des Kunsttempels, zu dessen Dache ich hereinstieg; endlich komme ich, da ich den umgekehrten Weg seiner Säfte und seines Wachsthums gemacht, von der Wipfelspitze des Baumes der Kunst zu dem Punkte, worin Kraft und Gesetz seines Wachsthumes in engster Begrenzung eingeschlossen, seiner Entwickelung entgegenharrt. In meinen bisherigen Produktionen fehlte entweder der nothwendige Zusammenhang für den Verstand, oder wenn er da war, machte er sich zu sichtbar geltend. Räumt man aus dem Wege, was das sittliche Gefühl stören kann, liegt dem scheinbaren Freigebaren der schaffenden Phantasie versteckt die

Nothwendigkeit des Verſtandes zu Grunde, ſo wird man ein Produkt ſchöner Kunſt liefern, das dem Wahren und dem Guten einräumt, was dieſe in der menſchlichen Totalität von einer künſtleriſchen Totalität verlangen dürfen, ohne dem Schönen, dem eigentlichen Weſen der Kunſt Eintrag zu thun. Die von mir bis jetzt gefundenen Formeln: tiefſte Abſicht, unter dem Scheine völliger Abſichtsloſigkeit; möglichſte Emanzipation innerhalb ſtreng feſtgehaltener Einheit ſind klare Formeln für dies deutliche Geſetz. — — Man kann ſagen: das Mittel der Poeſie iſt das Indirekte, wie der Verſtand direkt vorwärts ſchreitet. Der Verſtand folgt einem Zwecke wie ein Jäger, auf dem kürzeſten Wege; die Phantaſie, wie der unangeſpannte Menſch läßt ſich gehen, ihr Zweck iſt das Vergnügen, der Genuß des Weges. Die dramatiſche Darſtellung iſt ſelbſt eine Figur, eine Art des uneigentlichen Ausdruckes. Das Mittel, beiden Vermögen, Verſtand und Phantaſie zugleich genug zu thun, deſſen engſte Geſtalt der uneigentliche Ausdruck, wie die Individualiſirung zugleich, ſind in ihrer umfaſſendſten Form im Drama überhaupt. — Dieſe fruchtbare Materie vom uneigentlichen Ausdrucke iſt weiter zu verfolgen. — Bei mir war es nur zu weit getriebenes Individualiſiren, was ich mit meiner Handlung vornahm, und mit meinen Charakteren. Aus poetiſchen Menſchen werden dadurch leicht Sonderlinge, aus der Handlung eine pragmatiſche Curioſität. Der überzeugende allgemeinmenſchliche Gehalt iſt aber eben das Poetiſche und das Ethiſche. Nur überzeugt freilich das ganz Allgemeine überhaupt ſo wenig, als das ganz Individuelle, ja es geht ſogar eher in das Gemeinindividuelle über, als in

das rechte Typiſche. Ein Beiſpiel die Geſtalt des Wallenſteins bei Schiller. — Die Gefahr anatomiſchen Studiums für den Künſtler, der ſelbſt ein ſo immenſes Talent wie Michelangelo nicht entgangen iſt, eben ein Stellungsmaler zu werden, wo die Löſung der Schwierigkeit der Kunſtaufgabe Erſtaunen erregt, aber kein Wohlgefallen, welches doch eigentlich der Zweck der Kunſt iſt. — Wie wahr iſt Richard III., wie wahr das ganze Stück! Aber nur im Ganzen, wie Tizianiſches Fleiſch. An keiner einzigen Stelle iſt es wahr, und eben darum iſt es im Ganzen wahr. — —

Bei Gelegenheit einer Lektüre Heinrichs VI.

So eben habe ich ein Stück aus dem Heinrich VI., 2. Theil geleſen, und bin hingeriſſen. Hier entwickelt Shakespeare bei weitem noch nicht die charakteriſtiſche Kunſt ſeiner ſpäteren Zeit, die Sprache iſt noch weit weniger dramatiſch-charakteriſtiſch als ſpäter, aber es iſt wunderbar, wie der realiſtiſch-mächtige Stoff in dieſer poetiſchen Diktion wirkt. Man vergißt, Spannung vom Dichter zu verlangen, und es iſt mir nichts begreiflicher, als daß Schiller hier das Muſter ſeiner Sprache, ſeiner Behandlung nahm, und nur ein Wunder, wie er die Hauptſache, das, was ſeinem Briefe nach ſo mächtig auf ihn wirkte, die Nemeſis ungebraucht ließ. Sich poetiſch zu reſtauriren, und kleinliches Grübeln, und pſychologiſches Spitzenzaſern, hektiſches Haſten zu verlernen, wird keine Lektüre mehr helfen wie dieſe. Ich glaube ſchärfere Charakteriſtik in Figuren und Sprache würde die Wirkung eher verringern als erhöhen. Ich muß unterſchreiben, was Schiller in einem Briefe von dem guten Effekte, der

poetischen Nivellirung der Charaktere durch den Vers sagt, und ich glaube, daß die Lektüre dieser Stücke ihm diesen Gedanken lebendig machte. Die Großheit dieser Stücke resultirt hauptsächlich daher. Ich glaube, nur durch Annäherung an diesen Styl ist der deutschen Tragödie wieder aufzuhelfen. Eine einfache Handlung — nicht eben eine arme — stetig entworfen, aber nicht mit so hastigem Hinweisen aus Scene in Scene, also mit Milderung des Spannenden, wozu auch die Erschöpfung und Ausbeutung des Momentes hilft in einem gewissen poetischen sich Gehenlassen einfachen Sceneninhaltes —; Exponirscenen müssen die Aufzählung, das prosaische Element auf sich nehmen, damit die wichtigen sich desto freier bewegen können — das Furchtbare durch schöne Ruhe verklärt und gemildert, und möglichst viel poetischer Gedankeninhalt ꝛc. — Schiller hat sich in Reflexionen und lyrischem Schwunge verloren, Goethe hat die Tragödie nach dem Genrebilde zu zerstückelt und abgeschwächt; beide haben die Basis des Gewissens in ihren Dramen verloren; den Schiller'schen gebricht die innere Einheit und Nothwendigkeit ꝛc. Schiller hat überall das deutsche Herz und den deutschen Kopf eingemengt, auch wo beides stört, sie haben die Historie zu einer Art rührendem Familienstücke gemacht und erniedrigt — oder die Zeit hat es gethan — erläuternde Belege: Iffland, Kotzebue ꝛc. Jul. Schmidt scheint mir ganz recht zu sagen, Schiller habe die Tragödie zu sehr veräußerlicht, Goethe sie zu sehr verinnerlicht, und zwischen diesen beiden Extremen in der Mitte möchte der rechte Weg führen. — Ich male zu sehr mit ungedämpften Farben; Haltung ist, was mir am nöthigsten thut, gedämpfte Kraft. Nichts also mehr

kleinpſychologiſch gedacht, noch weniger ſo gegliedert; einfach große Umriſſe, Styl. Den Ernſt der Kunſt nicht bis zur Proſa getrieben. Ich bin bis an die äußerſte Grenze gegangen, ich muß umkehren. — Ich glaube, das neue poetiſche Drama müßte, wenn es die Baſis des Gewiſſens, die heimiſche Denkweiſe wieder gefunden hat, in der Behandlung von Charakteren in die Mitte treten von Schiller und Goethe. Goethe iſt — neben Shakespeare — zu individuell für die Tragödie, Schiller zu allgemein; durch das Erſtere verliert die Tragödie ihre Großheit, Geiſtigkeit, durch das Andere den ſinnlichen Leib. —

Eine gewiſſe ruhige Kühle iſt am nothwendigſten, wo Handlung, Affekt und Leidenſchaft am ſtärkſten ſind, hier muß am meiſten Poeſie und Geiſt ſein. Das kreatürlich Aengſtende gemildert und durch Poeſie und Geiſt verklärt, und ſo zu ſagen erheitert. Die Thathandlungen ſchnell und abſtrakt abgemacht, wo man ſie einmal vorausſieht, damit die Angſt abgekürzt wird, und dann wiederum durch Poeſie die Wirkung harmoniſirt. Das Gewaltſame immer ſo behandelt, daß der höchſte Grad, der möglich wäre, nie erſtrebt wird, und die ganze Behandlung ſo, daß man keinen verſteckten Schlag auf das Gemüth im Hinterhalte vermuthen kann. Dazu eine gewiſſe tragiſche Feierlichkeit, die das Gemüth in den Rhythmus zwingt, in welchem es zu raſche, jähe Thaten für unwahrſcheinlich hält, aber dieſes ſchweigende Verſprechen auch nie gebrochen. Mein Fehler in „Zwiſchen Himmel und Erde", daß ich immer nach dem höchſten Grade griff. Das Wilde des Stoffes muß ſo immer durch Poeſie balancirt werden. —

Die Flucht vor dem Trivialen.

Wir Neueren ergreifen jede Gelegenheit, zu frappiren; wir scheinen Charaktere nur zu geben, um zu frappiren, wenn diese das Gegentheil von Dem thun, was der Zuschauer erwartet. Hebbel hat diese Flucht vor dem Trivialen am weitesten getrieben, er sucht mit jedem Worte zu frappiren. Das muß wohl wirken, aber alle Wirkungen, die etwas von Ueberraschung in sich haben, sind bedenklich. Der Reiz des Ueberraschenden darin stumpft sich bald ab, und es bleibt nur das Absonderliche, Unvermittelte; und dies stört, wenn es nackt ist. Es stört eigentlich auch, wenn es mit jenem Reize gepaart ist; aber der angenehme Mischtheil ist überwiegend, so lange jener Reiz neu ist, und so hat die Störung so lange etwas Angenehmes. Diese Flucht vor dem Trivialen ist eigentlich das Grundwesen der Romantik. Daher das Jagen nach immer neuen Empfindungsweisen. Schiller hat im Grunde viel Triviales, dies suchte er durch Geist zu balanciren; der Einstimmung des Zuschauer-Herzens war er gewiß. Goethe suchte es durch starkes Individualisiren und Gemüthsinnigkeit zu besiegen. Goethe wie Shakespeare vollziehen die Erhebung des Trivialen, Natürlichen durch die Form, in die sie unendlichen Gehalt legten. Bei Schiller geht die Bemühung, durch Reflexionsgehalt das Natürliche zu „veredeln, es der Würde der Menschheit näher zu bringen", oft bis zum Ueberspannten, ja bis zum Rausche, und so zum Unnatürlichen, er macht den wahren Stoff durch die Form wieder unwahr. Er wendet Philosophie und lyrischen, rhetorischen Schwung zugleich an. Aber das unterscheidet

ihn von den Romantikern, daß er im Ganzen und Großen seines Objektes selbst der Natur folgte, wenigstens der subjektiven. — Im Timon Shakespeare's ist einmal der Ausdruck „die Kunst, die wieder Natur wird." Dies ist die wahre Kunst. Unendlicher Gehalt, genau bestimmte Wirkung, ideale Geschlossenheit, Einheit, in der Form der Natur. — Der naive Dichter macht seinen Stoff (im Einzelnen) durch die Form vergessen; der sentimentale Dichter verläßt den Stoff und schwelgt in leerer Form.

Dichterische Objektivität.

Freilich kann der Dichter nichts geben, als sich selbst, d. h. wie der dargestellte Charakter in dem dargestellten Zustande eine Modifikation seines eigenen Wesens und dadurch seines eigenen sympathetisch erregten Zustandes ist. Die Objektivität des Dichters kann nur in der Form der Darstellung liegen. Was er als Mensch an sich selbst erlebt, stellt er als Poet, als außer ihm existirend dar. Ist er ein wirklicher Dichter, so wird sein leidender Zustand schon kein Abbild gemeiner Wirklichkeit sein; er wird bei der Darstellung wenig thun müssen, ihn völlig in Poesie zu verwandeln. Am besten, er fixirt nur die Empfindungen, und leiht ihnen dann poetisch-bewußte Gedanken, vom Geist getränkte Vorstellungen der produktiven Phantasie, als Körper, d. h. er giebt ihnen einen uneigentlichen Ausdruck; er setzt ein entsprechendes Bild für die Empfindung. Soll eine Gluth dargestellt werden, so kann der Dichter freilich nur das Spiegelbild seiner eigenen geben; die Seele ist glühend, aber die Hand fest und kühl. Er veräußert die Symptome der

Empfindung, die er an sich wahrnahm, und stellt sie in der Form seines Mediums, der Sprache dar; das Schnappen nach Luft, den Krampf des Herzens ꝛc. Schon diese Darstellung der äußeren Zeichen objektivirt, denn im Augenblicke des Empfindens weiß die Seele von diesen äußeren Zeichen nichts. Bei einer Rede des Zornes denke der Dichter hauptsächlich daran, daß er diesen Zorn durch das Medium eines zornigen Menschen darzustellen habe. Nicht die Materie des Zornes, sondern seine Form, seine äußere Erscheinung hat er zu geben. Der naive Dichter zeigt sich durch seine scheinbare Absichtslosigkeit objektiv, indem er die Wirkung dadurch zu erreichen sucht, daß er ihr auszuweichen, daß ihm wenigstens nichts an ihr gelegen zu sein scheint. Die Blumen in einem abgelegenen Gründchen machen uns den Eindruck von Naivetät und Objektivität, weil sie ihre Schönheit nicht für den Betrachter ausgelegt zu haben scheinen; das giebt überhaupt der einsamen Natur diesen Wunderreiz. Wie hat sie diese Blumen wunderbar ausgezackt, mit welcher Liebe modellirt, mit welcher Hingabe das Ganze in Form und Farbe durchgebildet, die vielleicht kein Mensch sieht; welche wunderbare Klänge hat sie dem kleinen einsamen Vogel in die Kehle gelegt, den vielleicht Keiner hört. Und wird der kleine Sänger während seines Liedes einen Horcher gewahr, so steigert er seine Mühe nicht gefallsüchtig, nein! er fliegt scheu davon und sucht sich eine Stelle aus, wo ihn Niemand hören kann; dort faßt er alle Kraft seiner kleinen Brust zusammen zu einem Liede, das sich selber gilt. Dagegen sieht man, wie der sentimentale Dichter Alles aufbietet, um sich selbst bemerkbar zu machen, wie er den Gegenstand, der ihn dem

Beſchauer verdecken könnte, beſeitigt, um nun, alle ſeine Reize ſpielen zu laſſen, zu zeigen, wie ſchön er fühle, welchen Geiſt er habe; und ſo wird ihm ſein geliebtes, von ihm ſelbſt bewundertes Ich zum Medium; er ſagt, ſeht, der Gegenſtand ſcheint euch ſchön, weil ich, der Schöne, des gemeinen Spiegel bin. Seht doch genau her; das Ding iſt gemein, das Schöne bin ich ſelbſt. Im naiven Dichter iſt die echte Naturfrömmigkeit; er ſingt, wie der Einzelne in der Kirche für ſich mit; der ſentimentale Dichter iſt wie der Soliſt in der Kirchenmuſik. Jener betet zu dem Schönen, das rings um ihn in der Natur iſt, dieſer zu ſich ſelbſt. Der naive Dichter ſingt wie der Vogel ſingt, der ſentimentale wie ein Konzertſänger; der Eine aus innerem Triebe, der Andere, um bewundert zu ſein. Auch, wo er naiv erſcheint, hat er dieſe Abſicht. Das iſt der Unterſchied von Schiller's und Goethe's naiven Stellen; der Eine geht in ſeiner natürlichen Geſtalt, der Andere kleidet ſich auch einmal recht einfach. Der naive Dichter braucht nun eigentlich das Naive ſelbſt gar nicht darzuſtellen, ſeine Darſtellung an ſich giebt den dargeſtellten Gegenſtänden Naivetät. So werden die Geſtalten des ſentimentalen Dichters immer etwas von ſeiner eigenen Gefallſucht haben, oder zu haben ſcheinen. Er ſucht alles Schöne zuſammen, um dem Publikum zu ſagen: Das bin ich. Wer bei ſich auf den Eindruck merkt, den naive Dichtungen auf ihn machen, und den Antheil, der dem Inhalt daran gebührt, davon abzuſondern im Stande iſt, der wird dieſen Eindruck, ſelbſt bei ſehr pathetiſchen Gegenſtänden, immer fröhlich, immer rein, immer ruhig finden; bei ſentimentaliſchen wird er immer etwas ernſt und anſpannend ſein. Das

macht, weil wir uns bei naiven Darstellungen, sie handeln auch wovon sie wollen, immer über die Wahrheit, über die lebendige Gegenwart des Objektes in unserer Einbildungskraft erfreuen, und auch weiter nichts als diese suchen, bei sentimentalen dagegen die Vorstellungen mit einer Vernunftidee zu vereinigen haben, und also immer zwischen zwei verschiedenen Zuständen in Schwanken gerathen. Dieses Schwanken werden wir bei jedem Gedichte empfinden, dem Geschlossenheit und poetische Wahrheit abgeht. Wie ist immer Gegenstand im Liebesgespräche in der Mondnacht, in Romeo und Julia, immer Darstellung der Gestalten und der Leidenschaft, wie Alles nur sinnlicher Vorgang, Typus. — Der Dichter muß freilich reflektiren; er kann ohne Gerüste nicht bauen, aber der wahre entfernt das Gerüst, sowie der Bau fertig ist, und sucht jede Spur davon zu verwischen. Wer aber mehr Denker ist, als Dichter, bei dem wird leicht das Denkgerüst den Dichterbau an Werth übertreffen; ihm ist es nicht zu verdenken, wenn er es stehen läßt, da ohnehin sein Dichterbau allein ein kahles Ansehen haben müßte. Der wahre Dichter giebt blos Dargestelltes, blos den Bau, der sentimentale giebt die Materialien, Risse ꝛc. mit dazu. Nichts steht dem Künstlerischen so schroff entgegen als das Künstliche. —

Der Kontrast.

Alles Dramatischwirkende ruht auf dem **Kontraste**, der z. B. im Jago und Othello wie Thema und Gegensatz in einer Bach'schen Fuge durch das Stück nebeneinander geht, Shakespeare's ganze Kunst ist auf dem Kontraste basirt. So die kontrastirenden Doppelhandlungen,

worin mehrere Charaktere im Bezug auf das Praktiſche, Ethiſche kontraſtirt ſind, wie er auch außerdem die Figuren gern wenigſtens äußerlich kontraſtirt, die am meiſten zugleich auf der Bühne ſind; wie er den Kontraſt in's Innerſte der Charaktere gelegt hat und wiederum äußerlich gern kontraſtirende Motive in der Diktion zuſammenbringt, z. B. Lächeln in Thränen, Witz des Aergers und der Verzweifelung, und des Wahnſinns Humor, Zeichnung auf einem Grunde von anderer Farbe, Dunkel auf Hell und umgekehrt; die Uebergänge aus Freude in Schmerz und umgekehrt gehen ebenfalls durch dieſen Kontraſt hindurch. Die Albernen haben Weisheit, die Böſewichter Moral im Munde, ferner geheuchelte Ruhe bei innerem Aufruhr, die Angſt, die ſich ſelbſt wegzuſcherzen ſtrebt; die große Meinung, die ſeine Thoren von ihrer Klugheit haben, die Selbſtzufriedenheit der geiſtig und leiblich Armen, die Melancholie der leiblich und geiſtig Reichen (Antonio). Ueberhaupt die Einmiſchung des Komiſchen in's Tragiſche, Zerſtreutheit, Vertiefung. Wo es nur geht, wird auch die Denkart kontraſtirt, im Cäſar über Selbſtmord, im Othello über Untreue (Desdemona und Emilie) u. ſ. w. Selbſt in der äußeren Form des Dialogs; wenn der Eine überfließt, iſt der Andere lakoniſch. Alle Verſtellung ruht auf dem Kontraſte. Allen ſchauſpieleriſchen wie tragiſchen Effekten liegt der Kontraſt zu Grunde. Wie das Licht nur an Körpern, ſo kommt die Einheit nur am Kontraſte zur Erſcheinung. Wo kein Kontraſt, da iſt auch keine künſtleriſche Einheit. Daher bei Shakeſpeare die Charaktere die anziehendſten, in welchen die meiſten Kontraſte. Im bloßen Vorhandenſein des Kontraſtirenden, im gleichgültigen Verhalten der kontraſtiren-

den Züge ist nur die Möglichkeit der dramatischen Wirkung gegeben; diese selbst entsteht erst, wenn sie sich auf den Hals rücken, wenn der Kontrast unmittelbar in die Sinne fällt. Dann ist auch subjektiv, in der tragischen Stimmung ein Kontrast, und zwar ein doppelter, erstlich in der Sympathie an sich, dann in der Sympathie mit dem Gefühle der tragischen Gerechtigkeit. Wenn man wissen will, was die Dichtungen naiver Zeiten so sinnlich-kräftig macht, so prüfe man sie darauf, ob nicht die scharfen Kontraste überall die Wirkung thun; nicht der unwirkendste ist der Kontrast zwischen der Kühle des Dichters und dem Heißen, was er schildert. Man wird bald finden, daß die schädliche Wirkung der Reflexion auf den dichterischen Geist hauptsächlich darin besteht, daß sie die Kontraste unterminirt und aufhebt, oder wenigstens schwächt. Ehe beim sentimentalen Dichter die harten Kontraste von Standesungleichheit ꝛc. wirken können, hat er sie schon ideal aufgehoben. Wie stehen die Shakespeare'schen Bösewichter dem Himmel im offenen Kampfe imposant gegenüber, eben darum, weil sie den Abstand auszufüllen nichts thun; dagegen zersetzt z. B. Franz Moor die Substanz des Sittlichen mit Reflexion; er meuchelt, er vergiebt gewissermaßen mit heimlichem Gifte; er steckt die sittliche Idee mit einer schleichenden Krankheit an, um seinen Gegner, den er im offenen Kampfe fürchtet, zu schwächen. Aber der Charakter ist nicht konsequent, oder vielmehr: es stecken, wie fast in allen Schiller'schen Figuren, nicht zwei kontrastirende, d. h. durcheinander geschlungene, miteinander ringende Richtungen, sondern zwei ganz verschiedene Personen, die mit einander abwechseln, in diesem Franz. Zuweilen ist er der naive, außerdem ist er der sentimentale, der reflektirende Bösewicht. —

Dramatiſche Stoffe.

— Man iſt geneigt, Stoffe mit ſtark vorwärts treibenden Leidenſchaften und viel äußerer Bewegung als die für die Tragödie günſtigſten anzuſehen, namentlich aber für die, deren Bearbeitung die wenigſte Schwierigkeit habe. Dieſe Meinung iſt eine falſche. Der Stoff iſt unter den anderen der glücklichſte für die Bearbeitung, der am meiſten Stetigkeit hat, der immer dieſelbe kleine Anzahl von Perſonen im engſten Raume zuſammenhält und mit ruhiger Bewegung ſeinem Abſchluſſe entgegengeht. So Hamlet, Othello, der Anfang des Julius Cäſar ꝛc. In Scenen ohne eigentliche Thathandlung, wozu ich auch Entſchlüſſe, Pläne ꝛc. zähle, in welchen die Stimmung von einer Thathandlungsſcene wie in figurirten Orgelpunkten ausklingt, oder in denjenigen, in welchen die Gegenharmonie als Zwiſchenſatz einem erwarteten Thema-Eintritte unmerklich entgegenarbeitet, findet das polyphone Ausleben mehrerer kontraſtirenden Stimmen nebeneinander, worin die Poeſie am meiſten Spielraum hat, am bequemſten Platz. Dahin ſind zu rechnen z. B. die Learſcenen während des Gewitters, die im Othello, wo Desdemona ſich an Jago wendet ꝛc. Je ſtärker die Cauſalität vorſchrei't, deſto weniger iſt Raum für Poeſie; entweder ſie kann ſich nicht entwickeln, oder es iſt für den Zuſchauer nicht die Stimmung möglich, er hat nicht die Freiheit, ſie auf ſich wirken zu laſſen. Die günſtigſte Handlung, Thathandlung, iſt ein einfacher Stoff, in dem eine nicht zu große Anzahl durch Gemüthsart, Intentionen ꝛc. ſcharf kontraſtirter Perſonen vom Anfang bis zum Ende auf einen möglichſt engen Raum zuſammengedrängt ſind. —

Die poetiſche Diktion. Rhetor und Dichter.

Ein Theil von Schiller's Irrthum hat ſeinen Ausgangspunkt in den Worten eines Briefes: Man ſollte wirklich Alles, was ſich über das Gewöhnliche erheben muß, wenigſtens anfänglich in Verſen konzipiren; denn das Platte kommt nirgends ſo an das Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgeſprochen wird ꝛc. Schiller hatte den Wallenſtein erſt in Proſa begonnen, bald aber ſich an die Trockenheit geſtoßen. Wie er nun in Verſen die Ausarbeitung begann, änderte er Manches am Plane, weil er fühlte, er ſtehe hier in Verſen unter anderer Gerichtsbarkeit, als in Proſa. Dann heißt es in dem Briefe weiter, wo dem Stoffe die poetiſche Dignität abgehe, da ſei der Ort für den Schmuck, den Ariſtoteles verlange; denn in einem poetiſchen Werke ſolle nichts Gemeines ſein. — Man ſieht, wie er bei der Ausführung ſich dem Fluge der Phantaſie überließ; in demſelben Maaße kamen ihm die Verſtandesrückſichten auf Wahrheit der Motive ꝛc. auf das eigentlich dramatiſch Wirkende immer gemeiner vor; dies hatte wieder noch lyriſcheren Schwung der Diktion zur Folge, und in dieſer Wechſelwirkung verlor er oft den realen Boden ganz unter den Füßen, — wie in der Philoſophie gleichzeitig Fichte. Ganz anders verfährt Shakeſpeare. Er behält immer den Boden der Wirklichkeit. Je ſchwunghafter der Flug ſeiner Diktion, deſto feſter ſteht er dabei auf dem Boden der Wirklichkeit. Seine Behandlung adelt beſtändig den Stoff, verändert ihn aber nicht, und verläßt ihn nicht. Er bleibt immer bei der Stange, und läßt ſie auch da, wo der Verſtand ſie hingeſtellt hat. Aber wun-

derbar iſt es, wie er die Dinge, die Schiller für gemein gehalten hätte, und die durch blos rhetoriſch-lyriſchen Ideenſchmuck nur noch ſpröder erſchienen wären, durch ſeine Behandlung zu erheben weiß. Für Shakespeare giebt es nichts Gemeines, weil er ein naiver Dichter iſt, und bei ihm daher Alles auf die Form ankommt; der Stoff beſudelt ihn nicht; er iſt höchſtens in dem Falle eines naiven Menſchen, der geradeheraus ſagend beſſer fährt, als der Kulturmenſch, der durch die Mühe zu verſtecken unanſtändig wird, wo jener nur natürlich iſt. Dann weiß er auch die Proſa auszuſcheiden, die zum Verſtändniß nothwendig iſt, und ſie abgeſondert zu geben, wodurch er freien Raum und Ungeſtörtheit für die Poeſie gewinnt. Schiller richtete ſich nach ſeinem Talente; er konnte eigentlich nur Dinge brauchen, die einen Anknüpfungspunkt für die Reflexion gaben. Er hat in ſeinem Aufſatze „über naive und ſentimentale Poeſie" vergeſſen, daß der ſentimentale Dichter leicht platt wird, wo er naiv ſein will, wenn er ſein Reflexionswerk nicht anſpinnen darf oder will, und daß dies eben der Grund iſt, warum er bei der Reflexion Hilfe ſucht. In einem Briefe ſagt er, daß der neuere Dichter einen Gehalt in den Gegenſtand lege, weil er den darin liegenden nicht zu entwickeln, nicht herauszuziehen vermöge. Das heißt doch nichts Anderes, als daß der Dichter, der nicht naiv ſein kann, ohne platt zu werden, ſentimentaliſch werden müſſe. — Deßhalb oscillirt der ſentimentale Poet beſtändig zwiſchen Dichter und Redner; daher ſein Erfolg bei der großen Menge. Eigentlich hat nur das naive Gedicht eine poetiſche Form, denn die Ideen der ſentimentalen Dichter wirken als Stoff; und da ſie nur aus-

gesprochen und nicht dargestellt sind', so ist ihre Form keine poetische; höchstens kann es der sentimentale Poet zu einem Produkte bringen, das stellenweise poetische Form, stellenweise blos rhetorische hat. Dem Rhetor ist die Kunst Mittel, dem Dichter Zweck. Die Befriedigung seines Kunstgefühles ist ihm Norm, er opfert dem Beifalle des Publikums und dem möglichen Ruhme Nichts. Es kann freilich auch der Rhetor den Beifall verschmähen, aber wieder um des Ruhmes willen; man wird sein Werk von dem des Künstlers leicht an der Zugabe des Trotzes unterscheiden; der Künstler denkt nicht an das Publikum; der Rhetor, der ihm absichtlich trotzt, desto mehr. —

Der Kosmos der Shakespeare'schen Dramen.

Was wir bei Shakespeare finden ist die Welt, aber ohne die Widersprüche, die uns in der wirklichen irren; eine Welt, deren geheimste Motive uns vor Augen liegen, wir sehen diese Menschen, wie höhere Geister, durch und durch; ihr Recht, ihr Unrecht, ihr ganzes Wesen und ihr Schicksal im nothwendigen Verhältnisse dazu; wir sehen nichts, was uns an der Vernünftigkeit der Weltordnung zweifeln machen könnte. Diese Welt ist uns eine Schule für die wirkliche; sie lehrt uns, wie alle Art von Uebermaaß und Verkehrtheit, jede Störung der Harmonie der Kräfte sich straft, sie zeigt uns imscheinbar triumphirenden Bösen die Hölle im Herzen ꝛc. Der Tragödienstoff ist bei ihm nach allen Seiten geschlossen; er ist sein eigener Organismus — kein Mechanismus, wie bei Lessing (Emilia) und bei den klassischen Franzosen; wo Thatsache Thatsache herausfordert,

wie beim Karten- oder Schachspiele, Stich auf Stich, Zug auf Zug, wodurch eine frostige Symmetrie hineinkommt, und Alles in die Oberfläche gelegt wird. Er ist ohne Raffinement, auf ein oder zwei primitive und selbstverständliche Motive gebaut, wenn auf zwei, dann auf entgegengesetzte. — So leicht hat es Shakespeare sich nie gemacht, wie Goethe z. B. im Tasso. Um uns zu vermitteln, daß sein Held ein großer Dichter ist, giebt er ihm den Namen eines großen Dichters, ebenso dem Antonio den Namen eines Staatsmanns. Dieser würde uns, ohne Alphonso's Zeugniß nimmermehr als ein großer Staatsmann vorkommen; was wir von ihm sehen, ist nicht danach; er benimmt sich vielmehr ebenso unmächtig seiner selbst, wie Tasso. Was wir sehen, sind nur zwei eitle, krankhaft empfindliche Menschen. Wenn Shakespeare uns einen Coriolan zeigt, so braucht er eigentlich den historischen Namen und Beglaubigung daher gar nicht. Wir sehen, daß er großsinnig ist bis zum Uebermaaße, daß er ein gewaltiger Held ist, der, nachdem er die anderen besiegt hat, den stärksten, sich selbst besiegt. Shakespeare muthet uns keinen Glauben zu, als den unsere Sinne und unser Verstand sich selbst bestätigen oder finden. Es ist gleichgiltig, wie seine Helden heißen: Coriolan könnte Tullius heißen, oder wie irgend sonst, er bliebe was er ist, und wir sähen, was er ist. Gebt diesem Tasso und Alphons andere Namen, und laßt uns nichts von ihnen erfahren, als was wir sie selber thun sehen, und sie werden gewaltig in unserer Meinung sinken. —

Der poetisch-tragische Gehalt.

Der poetisch-tragische Gehalt ist die Hauptsache; die Thathandlung, der pragmatische Nexus darf nur der Gelegenheitsmacher sein. Die Gefühle vor und nach den einzelnen Thathandlungen, Vorbereitung und das Ausklingen derselben, sind gleichsam die Blüthen an Stamm und Zweigen. Wenn Poesie wirken soll, muß das Gemüth in einer gewissen Freiheit sein, daher muß Alles gethan werden, die Spannung zu sänftigen, sie immer wieder einmal vergessen zu machen, d. h. die Spannung auf das Einzelne. Eigentlich darf nur Eine Spannung in der Tragödie sein, die, welche auf den tragischen Nexus, also an das Große und Ganze des Verlaufes sich knüpft, diejenige, die aus der Forderung des moralischen Gefühles oder der Lebensweisheit und aus der Freude an dem Helden hervorgeht; mit anderen Worten: es darf keine andere Spannung vorhanden sein, als tragische Furcht und Mitleid. Dahin müssen alle Andeutungen zielen, von der Schuld nach dem Ende, vom Ausgange nach der Schuld zurück, und von allen Punkten dazwischen nach dem Ausgange vorwärts. Binnenspannungen sind nur erlaubt, wenn sie auf ein Gelenk der tragischen Gliederung gehen, also wenn sie ein Theil der tragischen Spannung sind. So ist die Einheit die Spannung, oder vielmehr die Spannung immer das Gefühl der Einheit, welches in leidenschaftlicher Erregung vorwärts und rückwärts wie ein elektrischer Strom durch die Mannigfaltigkeit des Stückes strömt. Aber ich finde noch den rechten Ausdruck nicht. Die Spannung läuft wie der elektrische Funke am leitenden Drath des tragi-

ſchen Nexus durch die Mannigfaltigkeit der einzelnen Momente; auf den tragiſchen Kern dieſer Mannigfaltigkeit bleibt unſere Seele durch das Band der Spannung in jedem einzelnen Momente geheftet. — — Auch mit Steigerungen des Affektes hat es ſein Bedenkliches. Eine lange Klimax ohne Wechſel hat erſtens etwas Anſpannendes und dadurch Peinliches, dann auch etwas Künſtliches; beſſer, man zeigt beim Wiederauftreten den Zuſtand geſteigert, und läßt den ganzen Auftritt in dieſem Grade, um ihn einzutiefen. Obgleich die Steigerung der Form angehört, ſo macht ſie doch den Stoff übergewichtig; und alle Poeſie, aller Gehalt iſt auf dem Wege, auf welchem man fortgeſpornt wird, nicht vorhanden, im Gegentheile wirkt all Das durch den Aufenthalt, den es bringt, peinlich, anſtatt zu mildern. —

Die problematiſchen Dialoge.

Die problematiſchen Dialoge, wie ich ſie nennen will, in welchen ein verdecktes Spiel geſpielt wird, in denen, was in den Menſchen vorgeht, nicht ausgeſprochen, vielmehr abſichtlich oder in naiver Unbewußtheit von den Redenden verſteckt wird, und wo der Zuſchauer dennoch, wenigſtens im Ganzen und Großen das Verſteckte aus Situation ꝛc. erräth. In ſolchen iſt wiederum jeder einzelne Moment problematiſch. Sie ſind zugleich ſchauſpieleriſche Aufgaben, Typen, durchaus Darſtellung, laſſen deßhalb keine andere als naive Poeſie zu, und können als die eigentliche Probe des ſpecifiſch-dramatiſchen Talentes angeſehen werden. Dahin gehören z. B. die Werbungsſcenen Richard's III. mit Anna und Eliſabeth, und die Scene, wo er ſelber als mädchenhaft Nein ſagend,

und doch nehmend, jene zu parodiren scheint. Die Frauen reden immer noch eine Zeit in dem alten Tone des Abweisens, wenn sie schon gewonnen sind. Sind sie nicht klug genug, die Thorheit ungethan zu lassen, so sind sie doch klug genug, sie zu bemänteln. Welche Aufgabe für die Schauspielerin dies so durchgebildete, mit Geist geschwängerte, bald sich nähernde, bald ausweichende immer Nein sagen, und doch nehmen; zugleich ein Typus von ungeheuerem Umfange, dies frauenhafte Thun, das bis zum letzten Augenblicke Nein sagt, während schon im Anfange zu nehmen beginnt. Zugleich will doch die kluge Elisabeth vielleicht durch scheinbare Einwilligung nur Richard's gefährliche Natur beschwichtigen, sie weiß wie die Sachen stehen, daß der Usurpator in seinem Reiche auf unterhöhltem Boden steht, daß auch von Auswärts ihm Verderben droht. Sie gewinnt wenigstens Zeit, um ihn in seiner eigenen Manier zu überlisten. Ferner die Scenen zwischen Othello und Jago, und Vieles im Hamlet. Im Erbförster ist fast der ganze vierte Akt von dieser Natur. Der Antagonismus zwischen Stoff und Form in der naiven Poesie hat nicht seinen geringsten Reiz daher. Daher kommt auch die Vieldeutigkeit, die Shakespeare's Stücken ihr Anziehendes giebt, das sie bei auch noch so langem Betrachten nicht verlieren, eher immer mehr noch gewinnen. Wenn auch das Ganze und seine Intention außer allem Zweifel, und dem Gefühle völlig klar ist, so wird doch im Einzelnen dem Verstande eine Freiheit gegeben, zugleich auch dem Schauspieler, ein Raum, in dem jeder einzelne Leser, seiner Kapazität und individuellen Disposition nach, sich in Deutungen versuchen kann, weil mehrere Deutungen

nebeneinander bestehen können. Was dort, im einzelnen problematischen Gespräche die Person thut, das Halbzeigen durch Verdecken, das Darstellen durch indirekten Ausdruck, das thut im Großen und Ganzen des Stückes der naive oder realistische Dichter selbst. — Nur muß der tragische Zusammenhang uns vor Allem deutlich werden, denn er soll uns ergreifen und festhalten, auf ihn soll sich alle Spannung, alles Schauspielerische beziehen; Hauptsache ist immer die genaueste Festhaltung des Einen Gesichtspunktes, ähnlich wie die Beobachtung der Perspektive in der Malerei. Die Hauptperson immer breiter und voller gehalten, ohne Verkürzung — im malerischen Sinne —, im vollen Lichte. Dies war mein Fehler im Erbförster, den ich mir gar nicht klar und oft genug vor die Augen stellen kann. Wie er entstand, weiß ich recht gut. Meine Darstellung war dramatisch unmittelbar; ich überließ es in Ausführung des Dialoges dem Zuschauer, die kleinen Motive zu ergänzen, aus den angedeuteten großen, oder auch aus Charakter und Situation; den beiden gegebenen Faktoren der Entwickelung. Nun hatte ich aber durch den untragischen Anfang andere Erwartungen erregt, als ich befriedigen wollte, dann war die Handlung etwas absonderlich, auch fehlte die Geschlossenheit; neben Charakter und Hauptsituation wirkten noch viele kleine, zufällige Bedingungen mit. Ich aber, anstatt in der Beschaffenheit der Fabel und der zu besonderen Charaktere den Grund davon zu suchen, wie mir die Kritik auch ehrlich und verständig, und den Nagel treffend, rieth — fand ihn in der Unmittelbarkeit der Ausführung. In dieser lag er allerdings insofern, daß durch sie die besondere Anlage nicht erklärt war; und

bei anderer, als solcher poetisch-naiven Ausführung wäre dennoch Alles klar zu machen gewesen, also insofern, daß in ihr nur die Unzweckmäßigkeit der Anlage, d. h. der Fehler des Stückes zum Vorscheine kam, nicht daß sie selber der Fehler gewesen wäre. Anstatt nun meine Fabeln so einzurichten, daß sie sich vollständig selber erklären, die Charaktere so, daß sich der Zuschauer vollständig in sie versetzen konnte, blieb ich bei meiner alten Weise — wenn ich auch dem Zufall nicht mehr solche Breite gönnte, oder auch ihn möglichst ausschloß; dafür meinte ich nun, in den Dialog noch besonders die fortlaufende Erklärung hineinnehmen zu müssen, die eigentlich der Verstand des Zuschauers geben mußte, oder die eigentlich gar nicht nöthig sind, wenn nicht Absonderlichkeiten in der Fabel dem Verstande einen Sprung zumuthen, oder eine Voraussetzung, die über die Regel hinausgeht. Dadurch kam ich nun auch von Seiten der einem Theaterstücke zugestandenen Länge in eine Klemme, aus der ich mich nicht zu finden wußte. Endlich bei Betrachtung der Macbetherposition kam ich auf die Spur meines Rechnenfehlers. Bald fand ich, daß fast jede Scene bei Shakespeare mich auf dieselbe hätte führen müssen. Nun weiß ich, daß, wenn die Fabel im Ganzen und Großen natürlich und nothwendig, die Charaktere nicht zu individuell, wodurch ohnehin der Zweck der Tragödie, das allgemeine Menschenschicksal im besonderen darzustellen, verfehlt wird, — daß dann die Ausführung im Dialoge durchaus sich um die Erklärung für den Verstand nicht zu bekümmern habe, und desto kräftiger ihrer wesentlichen Aufgabe, die Phantasie künstlerisch zu täuschen, unmittelbarer poetisch-naiver Darstellung nachgehen könne. —

Der Kontraſt.

Eben fällt mir ein, daß ja auch die Schule des V. Hugo den Kontraſt als das Hauptweſen des Tragiſchen anſieht. Sie faßt, ſoviel ich von ihrer Doktrin weiß, dieſen Kontraſt abſolut, aber ohne Nothwendigkeit. Sagt er: hängt den Gott an den Galgen, und ihr habt das Kreuz; ſo kommt der Gott mit dem Galgen ganz zufällig und äußerlich zuſammen. Wenn er ſeiner Borgia zu der hiſtoriſchen Ruchloſigkeit die innigſte Mutterliebe giebt, ſo iſt zwiſchen dieſen beiden Dingen wiederum nichts gemein, als die Konvenienz des Dichters. Letztere Zuſammenſtellung kann vorkommen, aber deßhalb iſt ſie noch nicht die genügende Grundlage einer tragiſchen Geſtalt, denn ſie iſt eine ganz willkürliche. Am Hamlet konnte V. Hugo ſehen, wie äußerlich er Shakespeare gefaßt hat. Denn Hamlet's pragmatiſche Schwäche iſt eben die Folge ſeiner theoretiſchen Stärke; es iſt hier ein nothwendiger Kontraſt. Die Grundlage des tragiſchen Widerſpruches muß in der individuellen Natur des Charakters liegen, aber nur als Möglichkeit. Durch die hinzutretende tragiſche Situation wird dieſe Möglichkeit erſt wirklich. So hat Schiller in der Geſtalt ſeines Wallenſtein nur den klugen Weltmenſchen und den Abergläubigen kontraſtirt, und die Scene, wo er vergebens „Vernunft predigt", iſt der vollendetſte Moment in dieſem Charakterbilde, weil darin die zwei verſchiedenen Weſen einander zum ſchärfſten Kontraſte auf den Hals gerückt ſind. Dagegen ſtehen ſich ſein Ehrgeiz und ſeine idealiſtiſche Tugendreſignation als zwei fremde Dinge gegenüber. Sie ſind ſich nicht ſo nahe gerückt, daß durch den

Kontraſt die Identität einleuchtend würde; ſie wechſeln und laſſen uns den Wallenſtein in zwei verſchiedene Menſchen zerfallen. — Man nehme die bedeutendſten Geſtalten der Geſchichte, wie die Perſonen unſerer nächſten Privatbekanntſchaft; was ſie uns zu Geſtalten macht, zu Exiſtenzen, zu plaſtiſchen Erſcheinungen, zu Totalbildern, iſt nichts Anderes als dieſer Kontraſt in Identität. Nie ſind ſie mehr Diejenigen, die ſie ſind, als in den prägnanten Momenten, wo ihre Mannigfaltigkeit durch Kontraſt ihre Einheit erweiſet, wo wir alle einzelnen Kräfte und Richtungen, die in ihnen wirken, zugleich thätig erblicken, und die Natur des Kontraſtes ſie alle zugleich deutlich macht, die ſonſt ineinander verfließen würden. Dieſe prägnanten Momente ſind das, was von der Geſchichte und dem gewöhnlichen Leben der Kunſt gehört. Sehen wir einen Bekannten im Leben, ſo ſehen wir gewöhnlich nur eine Seite, oder mehrere gleichgültig abwechſelnd; fragen wir uns aber einſam: wer iſt er?, ſo wird ſein Totalbild vor uns ſtehen. Ich glaube, dies iſt die Urſache, warum ich immer im gewöhnlichen, geſellſchaftlichen, im gleichgültigen Umgange, die Menſchen verliere, und mich iſoliren, mich von ihnen entfernen muß, um ſie wieder zu gewinnen. Wenn Schiller dieſe Totalmenſchen „Geſtalten" nennte, wäre ich mit Allem, was er von dieſen ſagt, einverſtanden. Er verſteht aber etwas ganz Anderes unter dem Ausdrucke. Die Menſchen werden ihm zu Geſtalten, wenn er ihren vagen Umriß mit ſeinem eigenen Gehalte füllt; ſein Bedürfniß iſt, den Unterſchied derſelben von ihm ſelbſt zu verwiſchen, d. h. die Anderen in ſich, mir iſt es Bedürfniß

mich in die Anderen zu verwandeln; d. h. die Verſchiedenheit recht rein zu empfinden. —

Das Farben- und Formenſpektrum.

— Nun iſt mir das Räthſel meines früheren Schaffens pſychologiſch gelöſt. Erſt bloße Stimmung, zu der ſich eine Farbe geſellte, entweder ein tiefes, mildes Goldgelb, oder ein glühendes Carmoiſin. In dieſer Beleuchtung wurde allmälig eine Geſtalt ſichtbar, wenn ich nicht ſagen ſoll, eine Stellung, d. h. die Fabel erfand ſich, und ihre Erfindung war nichts anderes, als das Entſtehen und Fertigwerden der Geſtalt und Stellung. Aber dieſe war ſo ſehr Hauptſache, d. h. dieſe genau begrenzte lebendigſte Anſchauung eines Menſchen in einer gewiſſen Stellung, daß, ſowie das Mindeſte daran unbeſtimmt wurde, meine Fabel und meine Intentionen ſich verwirrten, und ich ſelber nicht mehr wußte, trotz möglichſt detaillirt aufgeſchriebenen Planes, was ich wollte, wo dann, wenn ich mich zum Arbeiten doch zwang', die Einzelnheiten für ſich ſelbſt ſich in's Einzelnſte zaſerten, und eine Menge Detail hineinſchwoll in üppiger Anarchie. Jenes Farben- und Formenſpektrum, welches mich, ſo lange es in klarſter Sinnlichkeit daſtand, in jedem Augenblick, und in den heterogenſten Umgebungen und Beſchäftigungen wie ein Mahner umſchwebte und mein ganzes Weſen in Aufregung ſetzte, in einen Zuſtand, ähnlich dem einer Schwangeren, der Geburt nahe und in der Geburtsarbeit, ein liebend Feſthalten und doch Hinausdrängen des, was vom eigenen Weſen ſich losgelöſt hat, Ding für ſich geworden iſt. Nun weiß ich, was jene Geſtalt und ihre Geberde war; nichts Anderes

als der sinnlich angeschaute, tragische Widerspruch; der eine Faktor die Gestalt, die Existenz, (der Grund davon), der andere die Geberde. Der sinnlich angeschaute prägnante Moment, in welchem am schärfsten Kontraste die Einheit erscheint. Sonderbar, jetzt wo ich von dem Allgemeinen ausgehe, von den Gesetzen der Gattung, wie sie mir ein sorgfältiges Studium gelehrt, folgt jene Erscheinung, jenes Spektrum der Feststellung des Planes oder dem vollständigen Entwurfe der Fabel. Mein Albrecht stellt sich mir nun als solches psychologisches oder vielmehr pathologisches Formen- und Farbenspektrum dar, als eine sanfte Existenz in gewaltsamer Geberde (Zorn in Gestalt von Leiden —), die Agnes als sittige Gestalt in leidenschaftlicher Geberde. Resignirter Trotz auf dem Grunde der Humanität, leidenschaftliches Bedürfniß auf dem Grunde ruhiger Schönheit. Der Erbförster, der Judah und die Lea, auch selbst die Heiterethei schwebten mir in solchen Anschauungen vor, das glühende Gefühl für Recht im Momente, wo es Unrecht thut; darin liegt alles Vorher und Nachher. Beim Anhören einer Beethoven'schen Symphonie stand dies Bild plötzlich vor mir, in glühend carmoisinem Lichte, wie in bengalischer Beleuchtung, eine Gestalt, die mit ihrer Geberde im Widerspruch, ohne daß ich noch wußte, wer die Gestalt, noch was ihr Thun sei. Das wurde mir erst allmälig klar, wie die Fabel entstand, wobei mein Wille und alle bewußte Thätigkeit sich ruhig und pass[illegible] verhielten. — Beiläufig: Mir scheint, als ob die Sinnlichkeit der Darstellung, welche die naiven Dichter, besonders aber Shakespeare charakterisirt, hauptsächlich Resultat der Kontrastirung sei. Von unten auf zu beginnen, von

der ersten und engsten, d. h. auf dem kleinsten Raume vollzogenen Synthesis des Allgemeinen und Besonderen, vom uneigentlichen Ausdrucke, — so ist dieser um so sinnlicher, je größer der Kontrast zwischen Sache und Bilde. Zu dem Kontrast in der Metapher ein Beispiel in Romeo: „das Grabmal, das seine Marmorkiefern öffnet, den wieder auszuspeien," der eingesargt gesehen wurde. In dem Worte: Marmorkiefern — ist der Kontrast zwischen Sache und Bild durch die engste äußere Vereinigung beider gesammelt. Die Kiefer, ein bewegungsfähiges, thierisches Glied, und der Marmor, die schwere todte Naturmasse. Ein anderer Kontrast, der z. B. die Volksbücher so sinnlich wirksam macht, ist der Antagonismus zwischen den hanebüchensten, drastischsten Situationen, den wunderbarsten Erfindungen und der kühlen, nüchternen Darstellung in der Sprache. — Künstlerisch trefflich ist der Kontrast des wahren Verhaltes und des vermeinten im Othello. So baut sich eine in sich einheitliche Welt aus Kontrasten auf. Die Metapher ist der Baustein dazu.

Der Wille.

Der Wille — was ist er? Eine Bestimmung des Handelns durch die theoretische Kraft? Ist ein solches Uebergreifen möglich aus der theoretischen in die praktische Sphäre? Wenigstens müßte ein Zustand der gänzlichen Unbestimmtheit der handelnden Kraft durch sich selbst vorausgesetzt werden; und ich zweifle, ob diese jemals wirklich wird. — Da die Vernünftigkeit des Handelns selbst nicht zur Leidenschaft werden kann, denn Leidenschaft, eine sinnliche Kraft, setzt ein sinnliches Ob-

jekt voraus, so wird es bald die Leidenschaft des Stolzes, die Lust seinen sinnlichen Leidenschaften zu widerstehen, oder Abscheu vor Seelenunreinlichkeit, bald Liebe ꝛc. sein, was den Willen gewöhnlich oder momentan vertritt. Daraus würde sich auch erklären lassen, warum Leidenschaft, d. h. Kraft dazu und Willenskraft in einer Person beisammen, und solchem Menschen der Weg offen steht zu großer Tugend und zu großem Laster. Auch mag der bloße Affekt des Schönen, Wahren, Guten oft zum Guten hinreißen. Der Mensch mag in Fällen die Kraft zum Willen des Guten vom Affekte borgen, wie Rachsucht die Thatkraft vom Zorne borgt. Immer sind die Menschen, deren Willenskraft man rühmt, mit großer Leidenschaftskraft begabt. Weiter darüber nachzudenken. — Auch das Gefühl gut gehandelt zu haben, kann zum Affekte werden, sogar die Ahnung, die Vorempfindung der Lust dieses Affektes können als Triebfedern wirken, durch Guthandeln den Affekt wirklich zu machen; aus welchem eine Leidenschaft entspringen kann, die auf das Guthandeln, auf Unterlassen des Schlechten geht, und doch Leidenschaft bleibt, weil ihr Objekt eine sinnliche Lust, ein Affektgenuß ist. So kann diese Leidenschaft den auf Unsittliches gerichteten Affekt besiegen, weil sie stärker ist, ohne deßhalb weniger ein Kind der Sinnlichkeit zu sein. Der kategorische Imperativ verlangt zu seiner Erfüllung, so wenig Kant davon gedacht haben mag, eine Leidenschaft, nämlich den Abscheu vor dem Gedanken, ein Knecht seiner Sinnlichkeit zu sein, insofern diese auf Unsittlichkeit ausgeht. Die Besiegung des Affektes, die Kant verlangt, ist nur möglich durch eine Leidenschaft. So besiegt der Diener der Sinnlichkeit ihren Knecht.

Hier wären wir mit der Tugend ebensowohl auf den Materialismus gerathen, wie mit der Religiosität, obgleich der Weg dort weniger kenntlich ist und ein schärferes Auge dazu gehört. Wir wären wieder auf dem Boden der Alten, wenn es der Naturforschung gelänge, den letzten Grund aller Leidenschaften im Körper aufzufinden und nachzuweisen. — So gut wie die Alten bei alledem nach Tugendhaftigkeit streben konnten, können wir es auch. — Daß es Leidenschaft bei Kant war, sieht man an der Extremität, daß der kategorische Imperativ so weit ging, auch wenn die Sinnlichkeit Das begehrte, was in den Augen der Vernunft gut war, dieses Guthandeln als aus Unmacht und sklavischer Abhängigkeit hervorgegangen, zu verachten. — Ich muß mir am Ende wohl oder wehe gestehen, daß das, was mir immer persönlich als Norm vorschwebt: strengste Moralität bei stärkstem Materialismus, nichts ist, als die Leidenschaft des kategorischen Imperatives bis zum äußersten Extrem getrieben, ja bis zum Widerspruche. — Wenn die Theorie Leidenschaft als ein sinnliches Begehren definirt von solcher Stärke, daß es den Verstand verdunkeln oder unterdrücken kann, so scheint allerdings die Leidenschaft, die mit dem sittlichen Gebote übereinstimmt, nicht den Namen anzusprechen; aber sie stimmt nicht damit überein, weil dies ein sittliches Gebot, sondern weil ein sinnlicher Genuß oder ein Nichtsein eines sinnlichen Uebels (Unlust) ihr Motiv ist. Dann wäre die Eintheilung in sogenannten sittlichen Willen und Leidenschaft, oberes und unteres Begehrungsvermögen blos Formelkram, und es müßte der Wille heißen: die sinnliche Kraft des Begehrens, insofern sie auf Etwas geht, was der Sittlich-

keit gemäß ist. — Das Christenthum scheint aus diesem Gesichtspunkte hervorgegangen, denn es verlangt von seinem Bekenner eine Leidenschaft, die auf das Göttliche gerichtet, die auf das Irdische gerichteten verzehren soll. Der Christus, der die Tempelverkäufer austreibt, ist ein Sinnbild dieser Leidenschaft. —

Gesprächs-Mimen.

Was ich Gesprächs-Mimen nenne, sind Scenen, wo Charakterzüge allgemeine Naturzüge darstellen, die jeder Figur ohne Unterschied zugetheilt werden könnten, weil sie eigentlich nur überhaupt aus gedachten poetischen Figuren Menschen zu machen scheinen. Mimen des gesellschaftlichen Lebens, Mimen einzelner Zweige dieses Lebens — wie z. B. der Erbförster mehrere dergleichen Jägermimen hat, d. h. Züge, die jedem Jäger beigelegt werden können, sein eigentlicher dramatischer und menschlicher Charakter sei welcher er wolle. Solche Mimen im engeren Sinne charakterisiren Geschlecht, Alter, Stand, Nationalität. Gleichviel, ob sie allgemeiner Natur sind, helfen sie doch einen Charakter individualisiren. Und zuletzt geht doch über alle Charakteristik im Besonderen, diejenige allgemeine, die uns von der Wirklichkeit der Personen überzeugt, durch welche sie erst ein objektives Leben erhalten. Welche Wirkung thun die allgemeinsten dieser Art, wie das vorgebliche Besinnen auf Etwas, das unmerkliche Hinleiten eines Gespräches auf einen bestimmten Gegenstand. Zu bemerken, wie dieser Besinn-Mimus auch als besonderer, charakteristischer erscheinen kann; bei Hamlet z. B. als Zeichen der Vertiefung, als Zubehör des Grüblers, bei Heißsporn als Zeichen des

feurigen, ungeduldigen Naturells. Es bedarf nur einer leisen Färbung durch den Dichter, solche allgemeine Mimen in Charakterzüge zu verbesondern; und wo der Dichter nichts dazu thut, kann es der Schauspieler, dessen Produktivität ja zum Theil darin besteht, daß er solche Naturzüge, in die Farbe des darzustellenden Charakters getaucht, der poetischen Zeichnung hinzubringt; wie z. B. von der geringsten Art, das fast über seine eigenen Füße fallende Gehen eines Einfaltspinsels, wo der Sinn der Handlung Eile vorschreibt. —

Schelling über Kunst und Natur.

Schelling's Grundgedanke — in der „Rede über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur" —, daß das in der Natur in der That Seiende, der im Inneren der Dinge wirksame, durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redende Naturgeist vom Künstler darzustellen sei ꝛc. — auf die Kunsttechnik gewendet, heißt: Der Künstler soll vor Allem das Ganze, d. h. was das Werk zu einem Ganzen, zu einem organischen Zusammenhange von Mitteln durch den überall gegenwärtigen Gedanken des Eigenzweckes macht, vor Augen haben und das Einzelne danach entwerfen und ausführen; also von der Natur des Einzelnen nur Das behalten, was es auf das Ganze bezieht. Das Einzelne soll seine Beglaubigung und Rechtfertigung aus dem Ganzen nehmen, keine Beglaubigung, keine Illusion für sich ansprechen. Die Natur des Werkes soll im Ganzen liegen, nicht im Einzelnen. Das Exempel, welches mir immer wieder vor Augen kommt, die Tizianische Venus; kein Zoll Fleisch daran ist wahr und macht die Wirkung empirischer Wahrheit,

aber das Ganze ist wahr, d. h. ideale Wahrheit. Nicht die Nothwendigkeit der einzelnen Theile, sondern die Nothwendigkeit ihrer Zusammenordnung und Zusammenstimmung zu einem Ganzen überzeugt, d. h. ein künstlerisches Werk darf nicht den unmittelbaren Sinn überzeugen wollen, sondern die Phantasie. Ersteres kann ihm nicht gelingen; und gelänge es ihm, so würde es die Phantasie nicht überzeugen können, weil der Sinn auf Einzelnes geht ꝛc. — Fasse zusammen, und du wirst überzeugen; denn die Ueberzeugung durch Phantasie und Gemüth ist etwas ganz Anderes, als die Ueberzeugung durch den Verstand. Die Anstrengung zu letzterem ist der Tod der Kunst. — Phantasie und Gefühl sind die Faktoren alles Glaubens; der Verstand ist der Vater des Zweifels; zwar wird er dadurch Großvater der Ueberzeugung, aber dies ist ein Prozeß, auf welchen wegen seiner Weitschweifigkeit das Drama besonders sich nirgends einlassen kann. So hebt das im Einzelnen Nachweisenwollen der Zureichendheit eines Motives die Täuschung auf, und kann doch nie bis zur Ueberzeugung getrieben werden. So giebt das Ganze eines vollendeten Dramas wesentlich nichts Anderes, als was sein einfachster Kern gab; die Absicht desselben ist nur, dem Eindrucke des Kernes nicht eine andere Richtung, nicht eine fremde Beimischung, nur die äußerst mögliche Fülle und Tiefe zu geben. Die großartige Wahrheit des Ganzen muß das Einzelne wahr machen, nicht die Wahrheit des Einzelnen ist es, die von der Wahrheit des Ganzen überzeugt. — „Geist, der Natur scheint," so hat Kant den Genius definirt. Er hat das abstrahirt aus Geisteswerken, die Naturwerke zu sein scheinen, und vom

Werke auf die Kraft geſchloſſen, die es hervorbrachte. Shakespeare iſt immer in Folge ſolchen Schluſſes als ein ſolcher Genius angeſehen worden. Wie paßt dazu aber ſein eigen Wort:

— und deine Dichtung!
Ha, fließt dein Vers nicht hin ſo glatt und zart,
Daß deine Kunſt natürlich wieder wird.

Er — Timon hier — will ſagen: Du biſt der größte Dichter Athens; deine Kunſt ſo groß, daß ſie nicht mehr als Kunſt, daß ſie als Natur erſcheint, daß deine Kunſt natürlich wieder wird — nicht, daß Natur in dir, die bloße Natur Dinge hervorbringt, die wie durch Kunſt entſtanden ſcheinen. Und das letztere will Kant ſagen. In der That aber iſt die ſentimentale Poeſie, die man der naiven Poeſie oft und gewöhnlich ſo entgegenſetzt, als ſei ſie mehr Sache des bewußten, und die naive mehr des unbewußten Kunſtvermögens, vielmehr eben das Symptom des auf dem halben Wege zum vollen bewußten Verſtändniß des Kunſtmäßigen ſtehen gebliebenen Geiſtes. Und wird der naive Poet geboren, ſo heißt das nicht, in ihm wird ein unbewußtes Vermögen, das zugleich Unvermögen iſt, zum klaren Bewußtſein durchzudringen, geboren; nein, im Gegentheil, ſo heißt es: in ihm wird das Vermögen der höchſtmöglichen Klarheit und damit die Leichtigkeit geboren, zu dieſer Klarheit hindurchzudringen, d. h. nicht blos zur Klarheit einer Erforderniß, einer der Kräfte, die zuſammen den Poeten machen, ſondern aller, d. h. zugleich zur Verhältnißmäßigkeit aller. Denn der Poet iſt ein Macher, ein Könner, was den Wiſſer einſchließt; aber der ſentimentale iſt mehr ein bloßer Wiſſer, ein Denker, als ein Dichter, Macher.

Das Können ist nicht im einfachen Nichtwissen, sondern das Können ist wiederum in Instinkt verwandeltes Wissen. So vergißt gewöhnlich Schiller, sowie er als Dramatiker in seinen Ideenschwung geräth, daß er im Denken zugleich dichten, d. h. gestalten muß, d. h. er hat Klarheit und Bewußtsein genug zu denken, aber nicht genug, in der Seele eines gewissen Menschen zu denken, der nicht er ist. Zu den Erfordernissen des Künstlers gehört die große Selbstverleugnung, die persönliche Bescheidenheit, die in ihrem Werke verschwindet, von der die Gottheit selbst allüberall Beispiele, oder vielmehr von deren Gegentheil sie nie ein Beispiel giebt. Der Mangel dieses Erforderniſses ist, wie alles Schlimme in der Welt, zunächst eben nur ein Mangel an der vollen Bewußtheit. Wie Schiller seinen Aufsatz über die naive und sentimentale Dichtung schrieb, machte er aus der Unvollkommenheit eine Vollkommenheit anderer Art. Die Sache war die: in seinen ersten Werken war, was er wußte, bis zum Können gediehen; das Wissen war mangelhaft, und darum mußte es auch das Können werden. Nun war sein Wissen durch Studien ungemein gewachsen; dieser Zuwachs mußte nun zum Können werden, und was davon seiner Natur nach nicht dazu werden konnte, das mußte er fallen lassen. Er zweifelte an der Kraft, diesen Prozeß noch in sich zu vollziehen, auf der anderen Seite erlaubte auch nicht seine materielle Lage, die nöthige Zeit daran zu wenden; so stellte er denn das Halbfertige als eine andere Art des Ganzfertigen dar. Jenen Prozeß hatte Goethe einmal im Ganzen und Großen in sich durchgemacht, und machte ihn im Kleinen noch immer durch; wenn das Wissen immer zunimmt, muß der Prozeß

fortdauern, — gleichsam eine poetische Verdauung und Ernährung —, er nennt ihn, wo er davon spricht, „das Zerschlagen der Selbstbespiegelung." Jeder Mensch muß, um ein fertiger Mensch zu werden, ihn durchmachen; je größer die Naturanlage, desto stärker, gewaltiger der Prozeß; wenn man genauer zusieht, wird man die Parteiung zwischen Schiller und Goethe daraus begreifen; je weniger der Mensch in sich selber fertig, je weniger hat er Sinn für das Fertige im Anderen. Die Menschen, die noch am wenigsten von den Schlacken der Selbstbespiegelung gereinigt sind, zieht die Sympathie zu der verwandten Unfertigkeit in sich selbst; daher ist es meist die Jugend, die für Schiller schwärmt, die Fertigeren zieht es zu Goethe; das vollkommene Verständniß Shakespeare's setzt noch mehr voraus; denn in ihm ist von jenen Schlacken, die in Goethe noch zeitweilig erscheinen, gar keine Spur mehr. —

Individualisirung des Ausdrucks.

Verschiedene Charaktere können dieselbe allgemeine Erfahrungsregel oder Maxime als Motiv ihres Handelns aussprechen, aber so verschieden durch den ihnen angemessenen Ausdruck gefärbt, daß der besondere Charakter und die allgemein-menschliche Basis zugleich zur Anschauung kommen. Objektivität in subjektiver, d. h. psychologisch rhetorisch-mimischer Form. So ist Leidenschaft, wie Affekt, ein allgemeines Motiv, und doch wird die Zeichnung desselben in ihrer Modifikation durch die Persönlichkeit des Trägers unendlich sich variiren. Der Dichter soll die Gedanken der Personen mit oder in ihnen denken, d. h. nicht, er soll ihnen ganz besondere Gedanken geben,

nein, er soll ihnen die Gedanken geben, die ihnen am nächsten liegen, die Gedanken, welche der Zuschauer als die begreift, die er selbst an ihrer Stelle gedacht haben würde; die Gedanken müssen deßhalb allgemeine, d. h. Anwendungen einer allgemeinen Maxime auf den besonderen Fall der Personen sein, aber diese Gedanken müssen in der Form, der Ausdrucksweise die Charakterlivrei der Personen tragen. Derselbe Gedanke wird in dem Schlichten schlicht, im Naiven naiv, im Ueberschwänglichen überschwänglich, im Nüchternen nüchtern, im Zierbengel, im Redner affektirt oder geschmückt erscheinen, im Sanften sanft, im Wilden trotzig sich geberden. Dazu die Modifikation des Affektes oder der Leidenschaft, die Rücksicht auf Gegenwärtige, oder die Rücksichtslosigkeit des Monologisten im Ausdrucke, deßgleichen die Modifikation des Standes, der Bildung. — Ein Kunstgriff der Charakteristik, und nicht der geringste ist Dasjenige, was Shakespeare bei seinen tragischen Helden anwendet. Aus jedem Worte desselben spricht ein: ich bin der Held des Stückes. Theils liegt das im Aufsetzen von Lichtern, welche die Gestalt vor allen anderen heraustreten lassen, theils in einem Zurückhalten aller anderen Gestalten. Sei gleich der Held, der Handlung nach, einer anderen Person unterworfen, in seinem Bewußtsein weiß er sich so zu sagen über dieser, d. h. im poetischen Ausdrucke. Auch das, was Andere unleugbar vor dem Helden voraushaben, ordnet sich im Ausdrucke unter; dem Helden wird keine Schwäche geschenkt; in das Gesicht werden sie ihm genannt, dennoch verliert er nichts; er ist und bleibt die liebenswürdigste oder imposanteste Gestalt. Dieser tragische Adel, dies innere Wissen, die Genugthuung, daß

er trotz Allem der Held des Stückes ist, verläßt ihn nicht. Er hat das volltönende Pathos vor allen Anderen voraus; in allen Anderen spricht Schmerz und Leidenschaft in weniger bedeutenden Gedanken und hinreißenden Tönen. Es ist in der That der Unterschied eines konzertirenden Instrumentes von der Begleitung. Eine Art poetischer Feierlichkeit unterscheidet seine Schmerzen von denen der anderen Figuren. Er hat die tiefste Empfindung seines Ich und dessen, was ihn betrifft und den beredtesten, gewaltigsten, hinreißendsten Ausdruck; die anderen Gestalten scheinen dagegen gehalten sich nur wie Nebel zu fühlen, und ihr Ausdruck ist halb gefesselt; sie sind wie Reliefs um die freistehende Gestalt. Dazu kommt, daß all ihr Denken und Thun hauptsächlich auf ihn sich bezieht; daß sie also thätiger sind, ihn herauszuheben, als sich selbst. Dieser tragische Adel ist es nun zunächst, was den Schauspieler zu der Rolle reißt, und ihn vor sich selber erhebt und so in ihm spielt, ohne seine Mühe. Man sehe, welche ganz andere Töne Romeo und Julia zu Diensten stehen, als dem alten Capulet; Hamlet als Laertes und dem Könige, jeder Zoll ein tragischer Held. — Die Scenen des Helden sind meist Spielscenen, Soli's, die der anderen Personen mehr Zwischenspiele. —

Existenz und Bewegung.

Der Dramatiker hat zweierlei darzustellen, Existenz und Bewegung. Shakespeare weiß Beides nothwendig zu verknüpfen, so daß das Eine zum Anderen wird, und steht auch dadurch über Denen, bei welchen die Existenz eben auf Kosten der Bewegung (Goethe) und Denen, bei welchen die Bewegung auf Kosten der Existenz (Schiller)

gewonnen wird. Aehnlich wie Tizian, verfährt er ſo, daß die Bewegung bei ihm als ein Stück der Exiſtenz erſcheint, daß alſo in der Bewegung zugleich die Exiſtenz mit dargeſtellt wird; d. h. daß die Leidenſchaft, welche die Bewegung macht und iſt, eben der Hauptzug des Charakters iſt; daß ſie handelt, wie ſie iſt, wie ſie muß; daß ſie das Handeln ſelber iſt, und dies Handeln die Exiſtenz ſelber. Man betrachte, wie bei Coreggio die Verzückung nicht aus dem innerſten Weſen ſeiner Geſtalten hervorgeht, ſondern auf dieſen Zügen ſo zufällig liegt, wie irgend eine effektvolle Beleuchtung, ebenſo die entſprechenden Bewegungen der Glieder, die Stellungen. Bei Tizian aber iſt Geſichtsausdruck, Stellung und Bewegung ein Theil der Exiſtenz ſeiner Geſtalten, die eben dadurch zur Erſcheinung gelangt, während jene momentanen Verzückungen und Verdrehungen bei Coreggio uns gar nichts von der Natur, von der Exiſtenz ſeiner Figuren verrathen. Die Geſtalten ſind hier Gliedermänner für die äußere Situation, bloße gleichgültige Gelegenheitsmacher für ſeine äußerlichen Effekte.

Ideen und Leidenſchaften.

Ideen ſind nichts; es kommen nur individuelle Fälle vor, dieſe haben deßhalb eine Begrenzung und ſtehen daher mit der Allgemeinheit der Idee im Streit. Freiheit iſt Nichts; es giebt nur Freiheiten. Für Freiheit überhaupt begeiſtern wollen, iſt wie zu einer Reiſe nach Oſten einladen. Wo iſt Oſten? Was iſt Oſten? Ziehen wir immer öſtlich, ſo kommen wir wieder dahin, von wo wir ausgegangen ſind. Die Ideen ſind Kinder der Leidenſchaften; dieſe, um ſich ſelbſt zu reizen, malen in einen

individuellen Gegenstand alle Reize hinein, z. B. in ein Weib alle weiblichen Reize; der Verstand ist verdunkelt, sonst würde er die Absurdität dieses Ideales mit leichter Mühe bloßlegen, ja es wäre gar nicht möglich, daß es entstände. Indeß, haben nicht Leidenschaften in philosophischen Systemen und positiven Religionen ihren Platz? Kant muß den Stolz und die Freiheitssucht zu Hilfe. Ein Austreiben der Teufel durch Beelzebub; das Christenthum die enthusiastische Freundschaft, die auch Liebe genannt wird, und bei einem Gegenstande anderen Geschlechtes leicht darein übergeht. Leidenschaften kann man darstellen; soll man Ideale darstellen, so kann dies nur in Folge der Darstellung der Leidenschaft, ihres Motives, geschehen. Will ich eine Idee darstellen, so kann ich das nur indem ich einen individuellen Fall darstelle, und der hat nichts mehr mit der Idee gemein, als den Namen, und es kommt auf ein Wortspiel hinaus. Wörter wie Liebe, Freiheit ꝛc. sind blos Behelfe unserer Wortarmuth und oberflächlichen Natur, die wie ein Kurzsichtiger aus einiger Entfernung wohl Menschen von Thieren unterscheiden kann, aber nicht Menschen von Menschen. —

Die Individualität von Ort und Zeit.

Sowie es nur dem Dichter gelingt, den inneren Vorgang so zu entwickeln, daß wir mit unserer ganzen Aufmerksamkeit ihm zu folgen gezwungen sind, so wird das scenische Aeußere, wenn er nicht selbst Gewicht darauf legt, oder wohl gar auf Dekorationseffekte lossteuert, von sich selbst wieder zur Nebensache. Und in Folge dessen auch die Zeitbestimmung. Shakespeare erinnert selten an Ort und Zeit, d. h. an individuelle; im Gegen-

theil, er verwischt absichtlich die Individualität von Ort und Zeit. Nach späteren Andeutungen klärt sich dergleichen dann auf. Der Vorgang thut weder etwas für noch etwas gegen die besondere Zeitbestimmung; er widerspricht solchen späteren Angaben nicht, aber er macht sie auch nicht entbehrlich. Ganz nach dem Gesetze der Erinnerung, in welcher die bezüglichen Vorgänge auf einander folgen. Dies Gesetz hat auch die lebhafte Erzählung. — Mir wird auch dabei immer deutlicher, daß wir noch immer an dem Einflusse der tragédie classique leiden, und dieser durch Lessing durchaus nicht völlig besiegt wurde. —

Die Lästerschule von Sheridan.

Die Lästerschule von Sheridan gelesen. Es ist zu erwähnen, daß die Natur der Handlung über den Bereich des Lustspiels hinausgeht, weil sie fortwährend das sittliche Gefühl herausfordert. Die Satyre ist zu ernst, und der Gegenstand zu peinlich und widerlich; selbst der Anstand, den wir bei einer scenischen Darstellung gewahrt sehen wollen, kommt zu sehr in's Gedränge. Abgesehen davon ist das Stück sehr lehrreich; es hat viel Aehnlichkeit mit Shakespeare's darin, daß der charakteristische Dialog so meisterhaft gehandhabt, und so die Hauptsache ist, daß er allein schon hinreicht, das Interesse zu fesseln und zu erhalten. Wie bei Shakespeare ist die Maschinerie die einfachste, und durchaus nicht auf Ueberraschung und andere dergleichen Mittelchen ad extra berechnet; der Gehalt der Personen, und die Bedeutung des Ganzen, die künstlerische Unmittelbarkeit, die alles Effektmausefallenartige in großer absichtlicher Absichts-

losigkeit verschmäht, herrschen durchaus vor. Es ist wunderbar, welche Beglaubigung, welches Gefühl von Nothwendigkeit daraus hervorgeht. Wie der Dichter im scheinbaren behaglich im Dialoge sich Gehenlassen ganz vom Augenblicke ausgefüllt erscheint, so scheint uns das mit Handlung und Personen der Fall zu sein, während wir bei Scribe, ja schon bei Lessing, den Autor schon immer unruhig, mehr mit dem, was er vorhat, beschäftigt sehen, von der Mühe der künstlichen Haltung seiner Fäden absorbirt, mit ihm über den Augenblick hinausgreifen und dadurch immer erinnert werden, daß der Autor etwas vorhat, eine Absicht, wobei uns das Behagen ganz verloren geht. Wirklich ist es eine Hauptsache, daß der Mechanismus nie in den Vordergrund treten, daß seine Künstlichkeit nicht mitspielen darf, daß wir die „Mache" nicht bemerken dürfen. Viele unserer neueren Dramatiker suchen mehr unsere Bewunderung für ihre Geschicklichkeit im Kombiniren, als unsere Theilnahme für die Personen, und für die Bedeutung des Ganzen, d. h. für den geistigen Gehalt zu gewinnen. Dies ist ein unendlich leeres Treiben. Das ist der große Kunstverstand, der sich versteckt, nicht, der sich vordrängt. Sowie unser Verstand unmittelbar durch den des Dichters angeregt wird, läßt er Phantasie und Empfindung nicht aufkommen; er rechnet dem Rechner nach, und das Werk, das Kritik schuf, macht die Zuschauer zu Kritikern, und wird kritisch aufgenommen, nicht anschauend, wie das Werk des anschauenden Dichters. Mit der Gedankenunterlage, dem pragmatischen Nexus, in einem poetischen Werke ist es wie mit dem symmetrischen Schema, welches der bildende Künstler seiner Darstellung unterlegt. Man darf weder

fühlen, daß es vorhanden ist, noch darf man fühlen, daß es fehlt — ähnlich wie mit der vollkommenen Gesundheit, die weder normale Thätigkeit, noch abnorme Stockung oder fieberische Erregung als solche empfindet. Hauptsache ist, auf die Phantasie zu wirken, die Phantasie zur Vermittlerin der anderen Kräfte zu machen, an keine andere unmittelbar zu appelliren. Sowohl die schroffe Verstandeserregung, wenn sie sichtbar wird, als die unmittelbare Sinnlichkeit thut der poetischen Wirkung Eintrag. Daher darf auch die äußere Scene nie etwas an und für sich bedeuten wollen, deßgleichen ihre malerische Ausfüllung, Gruppirung ꝛc. Sie darf nie so stark individualisirt sein, daß man sie als etwas Besonderes bemerkte. Besser, wenn die Phantasie, vom Vorgange erregt, sie ausmalt, was sie ja auch mit den Personen thut; wie die innere Bedeutung eines poetischen Menschen die Person des darstellenden Schauspielers vergrößert und verstärkt, so daß wir überrascht werden, wenn er in gewöhnlicher Kleidung uns nachher begegnet, und wir gewahren, daß wir in ihm nicht ihn auf dem Theater sahen, sondern ein Produkt unserer Phantasie. Der Dichter muß womöglich so verfahren, daß der ganze Zuschauer in Ein Organ sich verwandeln muß, daß er nicht mit dem leiblichen, sondern mit dem Auge und Ohr' der Phantasie sieht und hört, daß der innere Sinn ganz als Phantasie wirkt. —

Maria Stuart.

Ich lese jetzt die Maria Stuart; ich bewundere die Vollständigkeit der Exposition der Situation. Freilich hat man mehr den Eindruck, als habe man die Staats-

ſchriften pro und contra ſämmtlich durchgeleſen, und die weſentlichen Punkte behalten, das Unweſentliche wiederum vergeſſen, man hat den Eindruck, ein geiſt- und inhaltreichſtes Plaidoyer angehört zu haben, aber durchaus nicht den Eindruck, Menſchen im natürlich-unbelauſchten Thun und Laſſen wahrgenommen und mit ihnen gelebt zu haben. Man hat ein Leben anklagen und vertheidigen, ſtellenweiſe wenigſtens entſchuldigen hören, aber man weiß von alledem nichts, als was man Andere nachträglich darüber ſagen hörte, und zwar Leute, die man parteiiſch ſieht; an Gründen pro und contra fehlt es nicht, aber an der Sache ſelbſt; das Leben ſelbſt haben wir nicht miterlebt. Der erſte Akt iſt an ſich ein redneriſches Kunſtwerk; es werden Gefühle, Begehren wird in uns geweckt, aber nicht, wie ſie die Poeſie, wie ſie die poetiſche, ſondern wie ſie die rhetoriſche Darſtellung eines Vorganges wirkt. Ein völliger Mangel an dramatiſcher Unmittelbarkeit. Das hiſtoriſch-politiſche Raiſonnement, welches das Verhältniß von allen Seiten beleuchtet, iſt zwar verſchiedenen Perſonen in den Mund gelegt, aber eben gelegt, es geht nicht unmittelbar hervor. Den Leuten iſt mehr darum zu thun, ihre Rednerkunſt zu zeigen, und ihre perſönliche Würde zur Darſtellung zu bringen, als dem Dichter, uns Menſchen zu zeigen. Da iſt überall Draperie und Attitüde, aber nirgends eine Spur von unbelauſchter Natur. Die Nebenperſonen, Paulet, Mortimer, ſind detaillirter ausgeführt, als die Hauptrolle. Jene ſind uns motivirt, wir verſtehen ſie, aber die Königin iſt ein Gegebenes; es iſt lediglich uns überlaſſen, was wir von ihrer Vergangenheit und Gegenwart ſahen, uns zurecht zu legen und zu

reimen; denn was sie selbst und die Kennedy sagt, reicht nicht hin, Klarheit zu schaffen. Die Partieen, in welchen eigentlich das poetische und psychologische Interesse liegt, werden mit ungenügenden Andeutungen zurückgeschoben. Die Helden dieses Stückes sind der protestantisch-englische und der katholische Standpunkt, nicht Maria; diese ist blos das Objekt des Kampfes. — Das Ganze ist eine Hofintrigue; die Situation thut Alles, die Leute handeln, wie es der Situation dient; von Charakteristik ist also wenig die Rede. Maria's Charakter ist das Schwächste am ganzen Stücke. Merkwürdig ist die Aehnlichkeit der Scribe'schen historischen Lustspiele in der Technik mit der Maria Stuart. Die Hauptsache, wie immer ein Intriguant den anderen überlistet. Abgesehen davon, daß die Technik hier keine tragische ist, so ist sie doch sehr zu loben. Zweierlei könnte man hier lernen, erstlich das Motiviren der Entschlüsse und Handlungen, wenn Schiller nicht blos aus der Situation motivirte; dann, so viel Stoff in so kleinen Raum zu zwingen, wenn der Stoff zu seinem Rechte käme. Das Eine dringt sich auf, daß Reichthum des Stoffes und die französische Form sich nicht vertragen. Das ganze Stück spielt zwischen der Fällung und Vollziehung des Todesurtheiles. Ganz wie bei Scribe, dessen Muster Schiller, wenn nicht Corneille das Muster Beider ist, wie man nicht die ganzen Intriguen, sondern nur ihre Resultate kennen lernt. Das Interesse haftet hauptsächlich auf der Kunst der Intrigue und der Kunst der Rede, ganz altfranzösisch. Nicht wie bei Shakespeare ist das ganze Interesse auf Theilnahme am Schicksale, d. h. an der Schuld und dem daraus hervorgehenden Leiden des Helden gebaut, sondern es springt von

Maria zu Elisabeth, von da auf Mortimer, Lester. Die Scenen sind pathetische Ausmalungen der Situation und Intriguantenscenen. Es geschieht im ganzen Stücke nichts, was die Katastrophe verursachte, denn das Todesurtheil ist bereits vor dem Stücke gefällt, und wenn Elisabeth mit der Vollstreckung zögert, so ist das blos Heuchelei, und es braucht Nichts von alledem, was im Stücke geschieht, um sie zur Vollstreckung zu bewegen. Davon erhält freilich das Stück einen Eindruck von Nothwendigkeit in der Hauptsache, wenn auch der Vorgang selber nur wie Spiegelfechterei, nur wie bloße Ausfüllung erscheint; aber dadurch wird es um nichts tragischer, denn Alles ist äußerlich, und wenn Maria sich in ihr Loos als in ein verdientes ergiebt, so ist auch das von Außen hereingezogen. Wollte man sagen, sie bereite im Stücke durch Beleidigung der Elisabeth sich ihren Tod, so wäre das unwahr; denn sie mußte auch ohne diese sterben, und ein anderes Betragen konnte sie nicht retten. Insofern erinnert die Maria an Lessing's Emilia; denn, wie dort der Prinz, ist hier die Elisabeth eigentlich die tragische Heldin, wenn eine im Stücke ist; denn sie hat Schuld und Strafe, welche daraus folgt, innerhalb des Stückes selbst; und wie dort, ist es nicht der Held, dem unsere Theilnahme gewonnen wird, sondern das Objekt der Schuld; hier Maria, dort Emilia und ihr Vater. Nun hat Schiller auch noch, was er aus dem „Fust von Stromberg" gelernt, hier angewendet, nämlich die Kunst der Beglaubigung des Vorganges durch massenhaft eingewirkte historische Data, Erwähnungen von Gesetzen, historischen Rückblicken u. dergl., die zur Katastrophe nichts beitragen, wie z. B. die französische Werbung.

Aus all den Handlungen hebt ſich kein zuſammenhängender Kern, aus all den bewegten Figuren kein bedeutender Charakter hervor, und die Monotonie der Sprache, die gleichmäßig über das Ganze verbreitete Würde und rhetoriſche Kunſt bietet eben ſo wenig dem Gefühle und der Phantaſie eine Handhabe; es fehlt an der Idee, die das Stück zu einem Ganzen machte. Man könnte ganz gut von da, wo Maria erfährt, daß ihr Urtheil gefällt ſei, bis zur Vollziehung, und nach dieſer Alles ſtreichen, ohne daß etwas Weſentliches fehlte. Schiller hat eben la longue carrière de cinque actes ausgefüllt; die Kritik der Rhodogüne von Leſſing ſcheint der Hauptſache nach auch auf die Maria Stuart zu paſſen, und Leſſing hätte ſie ein Werk des Witzes nennen müſſen, nur daß Schiller unendlich beſonnener als Corneille verfährt. Hier paßt noch ohngefähr der Charakterzug, daß die Perſonen alle geiſtesgegenwärtige und vollendete Meiſter der Redekunſt ſind, denn ſie ſind Staatsmänner und Redner von Profeſſion; aber im Wallenſtein — die wilde Soldateska des 30jährigen Krieges? In der Regel ſind Soldaten keine Kunſtredner. — Intereſſant iſt noch die Führung der ſich kreuzenden Intriguen. Keine einzige wird dramatiſch verfolgt, wie z. B. mit Jago's geſchieht, vom Anfang bis zum Ende. Man ſieht z. B. nicht, daß der angefangene Brief gefunden wird, noch weniger erfährt man vorher, daß er geſchrieben wurde; man erfährt nicht eher davon, als wo Leſter etwas dergleichen braucht, um den Verdacht von ſich zu ſcheuchen. Ganz wie bei Scribe; man denke an Bolingbroke und die Herzogin Marlborough. Dadurch erhält das Stück, ſo lebendig es iſt, in ſeiner Struktur den epiſchen Charakter. Nämlich Maria

iſt nicht die eigentliche Heldin des Dramas, ſondern ihre Rettung iſt das epiſche Objekt eines epiſchen Kampfes. Sie iſt eine Art Helena der Iliade, für und gegen welche kämpfend eine Anzahl Helden, bald dieſer, bald jener in den Vordergrund tritt und ſeine Geſtalt zeigt, ihre vortheilhaften und unangenehmen Seiten. Eine Ilias am Hofe. Als Tragödie müßte das Stück zum Kerne einen Zuſammenhang von Schuld und Leiden innerhalb einer und derſelben Leidenſchaft einer und derſelben Perſon haben. Man hat die Empfindung, als ſeien die Menſchen blos Schachfiguren der hiſtoriſchen Mächte, Spielzeug für Weſen ohne Geſtalt; es iſt eine Welt, inſofern der homeriſchen ähnlich, daß was an den Menſchen wirkt, als Gabe oder Fügung kämpfender Götter erſcheint, darin von der homeriſchen unterſchieden, daß dieſe Götter nicht, wie in dieſer, ſinnlich-anſchauliche, künſtleriſch-idealiſirte Menſchenbilder, ſondern geſtaltloſe, abſtrakte Begriffe ſind. Der Kampf zwiſchen Katholizismus und Proteſtantismus, der ein dramatiſcher und tragiſcher werden könn'e, wenn in Eine Bruſt verlegt, der aber, da er ein äußerlicher bleibt, nur ein epiſcher heißen darf. Man könnte auch verſucht werden, den Mortimer für den — epiſchen — Helden des Stückes anzuſehen, inſofern dies eigentlich nichts behandelt, als den vergeblichen Verſuch, die zum Tode verurtheilte Maria zu retten. Ebenſo Leſter. Durch die einheitliche Form iſt alle Architektonik, alle Perſpektive der einzelnen Handlungsantheile unmöglich gemacht. Man hat dadurch den Eindruck von einem bunten Gewirre von Zufälligkeiten, während die Unweſentlichkeit alles dieſes, da Maria's Schickſal ſchon im Anfange entſchieden iſt, wiederum einen Eindruck von Nothwendigkeit

macht. Es ist bald von diesem, bald von dem, nicht von Einem und demselben Standpunkte aufgefaßt, mit Einem Worte, es fehlt die höhere Idealität. Die Handlung ist so reich, als nur irgend ein Stück in einheitlicher — französischer — Form erlaubt, aber dieser Reichthum ist nirgends so zu einer Einheit gebunden, daß Ein Eindruck möglich wäre; eine Menge kleiner Eindrücke, es zerstört einer den andern; einen Eindruck des Ganzen, einen geschlossenen ganzen Eindruck macht es nicht, weil die Idealität fehlt. Der Haupteindruck ist, daß der Dichter der Tragödie ein geistvoller, im besten Sinne, einer der größten Künstler der Rede ist, so lange die Erde steht. Der Glanz und die Klugheit der Mittel, und damit die Absicht tritt eben stets über den Zweck, die Darstellung, hinaus; was der Dichter uns darstellt, ist durchgängig die eigene Größe. Die Gestalten sind unvermögend, uns von dem Dichter selbst abzuziehen; er hat sich nicht über sie vergessen, und so kann auch der Leser oder Zuschauer ihn nicht über den Personen vergessen. Der Eindruck eines Shakespeare'schen Gedichtes ist der andere Pol; in ihm verschwindet der Dichter gänzlich hinter seinen Gestalten. Auch bei Homer. —

— Man möchte die naiven Dichter Sachdichter, die sentimentalischen Ichdichter nennen; der Gegensatz ist nicht wie Sache und Geist, — wie Schiller selbst, und nach ihm Gervinus ꝛc. annehmen, sondern wie Geist der Sache, und Geist des Dichters. Der naive Dichter, wie Shakespeare, giebt den Geist der Sache, der sentimentale, wie Schiller, giebt den eigenen Geist; der eine verherrlicht seine Objekte, der andere sich selbst. — Wahr ist es, die ganze Behandlung ist eine äußerliche;

ſehen wir nun bei Goethe, daß dieſer über dem inneren Leben den Reichthum der äußeren Welt liegen läßt, wie Schiller umgekehrt; ſo werden wir von beiden, als von Fragmenten des Dramatikers zu dem Ganzen getrieben, zu Shakespeare. Jul. Schmidt hat ganz Recht, daß Schiller das Drama zu ſehr veräußerlicht habe; der Taſſo giebt den treffenden Beleg, daß Goethe das Drama zu ſehr verinnerlichte. Zwiſchen dieſen beiden Extremen geht der richtige Weg; eine Geſchichte, ſo reich und draſtiſch, wie Schiller's, dabei aber nur der äußere Leib einer inneren Entwickelung wie Goethe's; das Muſter, wie das zu machen, beſitzen wir in Shakespeare.

— Der Hauptunterſchied zwiſchen Shakespeare und Schiller iſt dieſer, daß bei jenem die innere Entwickelung die Hauptſache iſt, und die äußerliche Tragödie, d. h. die Handlung, die Begebenheit als nothwendige Folge und zugleich als ſymboliſche Veräußerung der inneren Entwickelung erſcheint, während bei Schiller das Gegentheil davon ſtattfindet. Bei Schiller ſind die hiſtoriſchen Mächte, iſt die äußere Thatſache die Hauptſache; dieſe ſind die handelnden Perſonen, der Held iſt leidend; und zwar leidet er nicht die Folgen ſeiner eigenen Handlungen, die ſich rächend gegen ihn wenden, ſondern er leidet ohne Schuld; das Schickſal iſt Zufall; die Fügung, das Göttliche, iſt eine dumpf-grauſame Naturkraft, die eine Schadenfreude hat, das Schöne in den Staub zu treten, das Erhabene zu erniedrigen. Der Zufall tritt in das Innere, die äußere Handlung iſt nothwendig. So ſind nun ſeine Helden, auch dramatiſch, übel daran, da Andere die ganze Handlung an ſich reißen; ſie haben weiter nichts zu thun, als ihre Würde zu bewahren.

Dadurch sind sie zwar die Helden, aber nicht die Hauptpersonen der Handlung. Die Maria Stuart steht so zu sagen ganz außerhalb dem eigentlichen Kampfe; sie ist nicht sowohl ein Subjekt, als ein Objekt; nicht sowohl Kämpferin, als Gegenstand des Kampfes. Die einzige Scene, in welcher sie in die Handlung gemischt wird, stimmt nicht mit ihren übrigen; man weiß nicht, wie sie dazu kommt, eben jetzt, wo ihr ganzes Schicksal daran hängt, die Selbstbeherrschung zu verlieren, die, nach ihren übrigen Scenen zu urtheilen, ihr eigentlicher Charakter ist. So muß das Innere seiner Helden sich ganz nach dem Aeußerlichen richten; es muß so sein, wie es eben die Handlung braucht, die äußerliche Fügung des Thatsächlichen; es ist im eigentlichen Sinne das Nebensächliche. Es kann keine seltsamere Verkennung der Absicht der Tragödie geben. — Dadurch, daß er sich in dieser Hinsicht von Shakespeare entfernt, nähert er sich den Griechen nicht um einen Schritt; im Gegentheile sind sich hier Shakespeare und besonders Sophokles weit ähnlicher, als Schiller dem letzteren erscheint. Denn der Streit um Recht und Unrecht trifft bei den Griechen immer mehr die Helden selbst, und ihr Thun ist mehr ein psychologisch-ethisches, als ein historisch-politisches Raisonnement, und der Held ist nicht ein bloßes Objekt der kämpfenden, außer ihm wirkenden Mächte. Hier steht Schiller ganz in Corneille's Spur; bei den Griechen entschuldigen und rechtfertigen sich die Helden mit Maximen, auch bei Shakespeare, aber sie handeln nicht aus Maximen — sondern aus Leidenschaft. —

„Moraliſche Faſſung im Zuſtande des Affekts.“

Wunderlich iſt die Behauptung, womit die Abhandlung „über das Pathetiſche“ beginnt: „Der letzte Zweck der Kunſt iſt die Darſtellung des Ueberſinnlichen, und die tragiſche Kunſt insbeſondere bewerkſtelligt dieſes dadurch, daß ſie uns die moraliſche Independenz von Naturgeſetzen im Zuſtande des Affekts verſinnlicht.“ Weiter: „Der Dichter muß gleichſam ſeinem Helden, oder ſeinem Leſer die ganze volle Ladung des Leidens geben, weil es ſonſt immer problematiſch bleibt, ob jener Widerſtand gegen daſſelbe eine Gemüthshandlung, etwas Poſitives, und nicht vielmehr blos Negatives, und ein Mangel iſt.“ Wenigſtens wird uns dadurch klar, wie die Kompoſitionen der Maria Stuart, des Wallenſtein, der Jungfrau, des Tell ſo untragiſch ausfallen. In der Maria Stuart iſt die ganze Intrigue von Mortimer und Leſter blos deßhalb vorhanden, damit die Maria im dritten Aufzuge ſich als wirklich fühlendes Weſen beglaubigen konnte, wodurch ihr letztes Auftreten in „tragiſcher Faſſung“ nicht als Fühlloſigkeit erſchien. Der Zweck der Tragödie überhaupt, „die moraliſche Independenz von Naturgeſetzen im Zuſtande des Affektes“ iſt alſo in dieſer einzelnen und in den letzten Scenen der Maria erreicht. Die Regel bei Verfertigung einer Tragödie wäre alſo: die Kompoſition muß ſo eingerichtet werden, daß der Held eine große Faſſungsſcene erhält, zugleich aber, daß er vorher einmal Anlaß erhält, ſich als ein Naturweſen auszuweiſen, an dem dann die Faſſung nicht den Gedanken aufkommen läßt, ſie ſei blos Fühlloſigkeit. Im Helden wird alſo das moraliſche Vermögen, ſich inde-

pendent von Naturgesetzen im Zustande des Affektes zu erhalten, in der Fügung des Vorganges und im Ausgange, also im Schicksale des Helden eine blinde Naturkraft dargestellt; im Ganzen, im Kampfe des Helden mit seinem Schicksale, also der Kampf des moralischen Vermögens mit der blinden Naturnothwendigkeit. Sophokles' Helden zeigen zwar auch diese Fassung dem Schicksale gegenüber, aber die Fassung war bei ihnen nicht das zuerst Gegebene, und das Schicksal blos ein Gelegenheitsmittel, jene Fassung zur Darstellung zu bringen, wie bei Schiller. Das Schicksal war das erst Gegebene, und zwar nicht als bloßes Kunstmittel Erfundene; sie glaubten an dies Schicksal, ehe sie noch von einer Tragödie wußten, und sie nahmen es, weil es in ihren Stoffen war; wie Schiller einmal vom tragischen Chore der Griechen, unbewußt seinen eigenen Gebrauch des Chores in der Braut, den er zu rechtfertigen strebt, verurtheilend sagt: „Die griechische Tragödie fand den Chor in der Natur, und brauchte ihn, weil sie ihn fand." Gleichermaaßen fand die spanische Tragödie die naturwidrigen Konventionen von Ehre, Galanterie und Ballentreue in der Natur, und brauchte sie, weil sie sie fand. Ja, man sieht nicht ein, warum Griechen, Spanier ꝛc. das nicht brauchen sollten, da die Poesie nicht ungestraft den Boden des Wirklichen verläßt, und diesen mit willkürlichen Erfindungen zu ersetzen sucht. Was bei den Griechen als Kern allgemeinen Glaubens in ihre Tragödie hineinwuchs, das ist bei Schiller eine willkürliche, und Allem, was wir in der Natur als Boden und Motiv für die Kunst vorfinden, fremde, ja feindliche Erfindung. — Alles Wunderliche in Wallenstein's Figur

iſt erſt durch jenen Hauptſatz ſeiner Theorie begreiflich. Jene moraliſche Independenz, das Kreuz, an das die tragiſchen Helden geſchlagen werden mußten, war von vorn herein fertig, und ſo mußte auch der wilde, frevelnde Wallenſtein daran paſſen. Damit war dieſen Helden übrigens derſelbe gewiſſe Gang der Entwickelung, dieſelbe Charakterſchablone gegeben, ſie mochten Wallenſteine ſein oder Poſa's. Der tragiſche Held iſt danach ein von Natur nicht ſtumpfer Menſch, der ſich aber im Unglücke zu faſſen weiß. Wallenſtein hatte alſo, um zum tragiſchen Helden zu werden, vornehmlich Faſſung zu zeigen. Daß er leidenſchaftlich genug erſchien, um dieſe Faſſung zu einem Verdienſte ſeiner Freiheit zu machen, das war der zweite Punkt, und der Schiller'ſche Wallenſtein durfte etwas von dem hiſtoriſchen Wallenſtein behalten oder erhalten, aber nicht, weil ſein Schickſal in dieſer ſeiner Natur gegründet lag, Gott bewahre, nur damit ſeine Faſſung im Unglücke ſich wirklich als Faſſung beglaubigte. Nun, Sophokles', Shakespeare's tragiſche Helden beſitzen alle dieſe Faſſung, aber Beide haben nicht in dieſer Faſſung ihrer Helden den Zweck ihrer tragiſchen Arbeit geſehen. Dadurch, daß die Faſſung der eigentliche Wallenſtein war, wird die Schuld eine bloße Inkonſequenz, nicht die Faſſung iſt Wallenſtein aufgezwungen worden, ſondern ſein früheres, ihr entgegengeſetztes Verhalten war ein ihm eigentlich fremdes, von der Welt ihm äußerlich Angefärbtes, eine Kruſte im verſteinerten Waſſer des Lebensfluſſes, des Weltlaufes; der Held ſtreift die früheren Zuſtände wie eine Haut ab, die nicht ein Theil ſeines Leibes iſt, wie ein Kleid, das ſeine eigentliche Geſtalt verbarg, die nun als eine ganz

andere zum Vorschein kommt, als wir glaubten, da wir dies Kleid für seine Haut hielten. —

Dichter und Rhetor.

Ich möchte an die Stelle der naiven und sentimentalen Dichter, bei Schiller, den Gegensatz des Dichters und des Rhetors setzen, — Darstellung, Schilderung, Besprechung —; darstellend entwickelter Gehalt des Stoffes —; dem Stoffe fremd eingelegter des Dichters. Aus dem Kunsttriebe Hervorgehendes; — von Ehrgeiz, Ruhmessucht ꝛc. vermitteltes Schaffen, welches letztere darin, daß es sich immer in den Vordergrund setzt, sich nur konsequent zeigt. Der Rhetor immer bei der Hand, um in eigener Person die Bewunderung, Neigung ꝛc. einzukassiren, die er durch seine Gestalten erregt hat. Poesie, besonders dramatische charakterisirt: Darstellung, Unmittelbarkeit, Unabsichtlichkeit, Unbelauschtheit, das Indirekte, Entwickelung, — keuscher als des Rhetors Bemühung zu überraschen, zu frappiren. — Daher dort Leidenschaft, Charakter; hier Intrigue, Situation, Taschenspielerkünste, Advokaten-, ja zuweilen Rabulistenkämpfe; dort stets die Richtung in die Tiefe, hier das Farbenspiel auf der Oberfläche, wodurch Jenes Werke durch genaueres Studium gewinnen, Dieses, dadurch verlieren; dort die schlichte Wahrheit des Lebens, hier oft die blendende Lüge. Lessing's „Genie und Witz". —

Schön wie das Veilchen, das sich schamhaft birgt
In seiner Blätter Grün; wie einsam, still,
Auf abgeleg'ner Alpentrift das blau
Und gold'ne Glöckchen, das sich selber duftet,
Von keinem Aug' geseh'n; wie Sang des Vogels,

Der eines Hörers nicht bedarf, ja den
Bewund'rung scheucht; ungleich der eiteln Kunst,
Die, auf dem Markte sitzend, überputzt
Mit Rednerschmuck, zu blenden strebt, und angstvoll
Um jedes Laffen Beifall buhlt, stets selbst
Sich mischend in das eig'ne Werk: Seht, was
So groß und schön Euch rührt, das ist die Welt nicht,
Die ich Euch zeige, — nein, das bin nur ich;
Die Welt ist häßlich, mein Gemüth nur schön.
Der Eitle täuscht den großen, eiteln Haufen,
Indeß der Kenner von Gefühl ihn flieht,
Waldwärts zur unbelauschten Schönheit zieht. —

Charakterzeichnung.

— Die vollkommenste Charakterzeichnung stellt ihre Figuren nicht wie Automaten hin, denen man gleich ansieht, wie viel Gelenke sie haben, und welche Bewegungen sie vermöge ihres Baues zu machen vermögen, bei solchen Halbmeistern in der Zeichnung ist der Charakter ein Mechanismus, der gedreht, sein Guckguck ruft; ihre Figuren haben sich immer vollständig bei sich, und produziren in jedem Worte ihre Totalität, wie einen Paß, wo jeder Zuschauer oder Leser ein kritischer Thorschreiber sein kann. Die vollkommene Zeichnung braucht freilich Raum; wenn eine Figur so entsetzlich viel im Interesse des Autors zu sagen hat, kann sie selbst wenig zu Worte kommen. Anders, wenn die Figur den Moment typisch auslebt. Es giebt viele Momente, in denen sich der Mensch zeigt eben wie ein Mensch, wo er seinen Hinz oder Kunz in der Scheide stecken läßt. Die Darstellung solcher Momente und unbefangenen menschlichen Auslebens derselben bewahrt vor der Krankheit des Individualismus, dessen Schöpfungen immer etwas von einem Irren- oder

Krankenhause, oder wenigstens von einem psychologischen Raritätenkasten an sich haben. So kann in solchen Momenten ein Mädchen uns heiter, ja schelmisch, muthwillig und sogar leichtsinnig erscheinen; später sehen wir ihren sittlichen Ernst und ihr Ehrgefühl in Anspruch genommen, und siehe! Beides ist da; man wird gewahr, das leichte, tolle Wesen kann auch ernst sein und voll Ehrgefühles. Zu solcher Zeichnung dienen vornehmlich Momente, wo die Gattung über das Individuum hinaustritt, die eigentlich typischen, insofern sie auch nicht durch individuelle Bedingungen modifizirt sind; z. B. ganz allgemein: ein Mädchen im Vorgenusse eines Balles. Solche Momente sind zuweilen auch drastisch-erschütternder Natur; es sind im Allgemeinen diejenigen, in welchen Kaisertochter und Bettlerkind gleich empfinden. — Es leuchtet ein, wie schwierig für den Dichter diese Verfahrungsweise ist. Es ist nun ein Glück für ihn, wenn seine Zeit eine möglichst gleichmäßig ausgebildete sittliche Anlage hat, d. h. wenn die Begriffe von Dem, was recht und sittlich ist, so wenig als möglich auseinandergehen, und so gegenwärtig im Gefühle sind, daß das Urtheil leicht und unverwirrt das Bild der sittlichen Dinge begleitet. Dem Dichter bleibt in anderen Zeiten nichts übrig, als sich ein möglichst unbefangenes Urtheil zu bilden, in sich selber die richtige Mitte zu finden zwischen Leichtsinn und Hypochondrie, und dieses seiner Handlung und seinen Personen unterzulegen. Ich war eine Zeitlang der Meinung, zu einem fertigen künstlerischen Menschenbilde gehöre auch die Darstellung des Grades der Strenge oder Laßheit seines Gewissens — Apollonius —; nun müßte man aber, wie die Welt ist, bei

jedem Akte dieſes individuellen Gewiſſens ausdrücklich erinnern, daß dies ein individuelles und nicht das Gewiſſen des Autors, noch weniger ſeine Ueberzeugung, wie das allgemeine Gewiſſen beſchaffen ſein müſſe, darſtellen ſolle — wie es mir denn untergelegt worden iſt. — — Sein Schickſal kann Keinem entgehen, ſollte man ſagen, nicht ſeinem Schickſal kann Keiner entgehen; denn nicht das Schickſal fängt den Menſchen; der Menſch jagt nach ſeinem Schickſal. — Die Meinung des Dichters muß immer wie die Kerne der Weinbeere, durch das volle, ſaftige Fleiſch der Frucht durchſcheinen. —

Das Gefallen an traurigen Gegenſtänden.

Schiller und Andere haben Unterſuchungen angeſtellt über die Urſachen des Gefallens an traurigen Gegenſtänden; ich glaube die Urſache liegt in der Auffaſſung; d. h. je mehr die Phantaſie bei der Auffaſſung ſolcher Gegenſtände betheiligt iſt, je mehr finden wir ſelbſt an traurigen Gegenſtänden Vergnügen; je mehr Sinn und Gemüth nicht unmittelbar, ſondern durch das Mittel der Phantaſie die Gegenſtände auffaſſen; daher iſt uns in der Erinnerung Vieles angenehm, was in der wirklichen Gegenwärtigkeit uns entſetzte; da wurde die Phantaſie gebunden, Sinn und Gemüth waren dem unmittelbaren Anſturme des Schrecklichen hilflos preisgegeben. Ich möchte ſagen: je mehr Etwas Vorſtellung der Phantaſie iſt, deſto mehr gefällt es. Nicht allein von tragiſchen Gegenſtänden gilt das; darauf gründet ſich unſer Gefallen an Poeſie überhaupt. Das Schreckliche der Gegenwart und Wirklichkeit gefällt uns in dem Maaße, als es die Reaktion der Phantaſie frei läßt; traurige Gegen-

ſtände in der Wirklichkeit gefallen uns, inſoweit wir frei genug bleiben, ſie durch Einmiſchung der Phantaſie in Poeſie zu verwandeln. Das will wohl Kant ſagen, wenn er meint, das Schöne ſei, was in der Anſchauung gefällt, ohne Intereſſe. Daher muß ſich der Autor unvermiſcht erhalten von dem Affekte und der Leidenſchaft ſeines Gegenſtandes, und auch dem Zuſchauer dieſe Unvermiſchtheit bewahren. — Mein Fehler war, daß ich durch zu große Stetigkeit und ſinnliche Wahrheit die Phantaſie meiner Zuhörer oder Leſer band, und unmittelbar an den Sinn und das Gemüth ſprach. Wer den Sinn überzeugen will, lähmt die Phantaſie; dann wurde mein Fehler, die Entwickelung zu ſichtbar zu machen, d. i. unmittelbar zum Verſtande zu ſprechen, wodurch wiederum die Phantaſie aus dem Spiele geſetzt wurde. Man muß die Dinge im Ganzen und Großen anſchauen und anzuſchauen geben, und die Phantaſie muß der Sprecher ſein. Die Natur der Phantaſie iſt das Zuſammenfaſſen des Zuſammengehörigen; es iſt des Verſtandes Weiſe und Geſchäft, zu zerlegen; die Phantaſie verdunkelt das Fremde und das Einzelne als ſolches. Meiſterſtücke darin ſind viele Shakespeare'ſche Monologe, wo eine ganze Welt von Vergangenheit und Zukunft auf der ſchmalen Schneide der Gegenwart zuſammengedrängt iſt. Alle ſogenannten prägnanten Momente ſind dieſer Art. —

Die Braut von Meſſina.

Auch in der Braut von Meſſina iſt dieſes willkürliche Durcheinanderwerfen der verſchiedenſten Vorſtellungsarten, dieſe willkürliche Verwiſchung aller Dichtarten. Neben der raffinirteſten Rhetorik völlig unvermittelt die

gesuchteste altgriechische Simplicität und Kindlichkeit, die durch diese Willkür preziös und widerlich wird. Ein Aufeinanderpacken der Effekte aller möglichen Dichtarten aller Zeiten, von welchen jeder, losgeschnitten von seiner natürlichen Wurzel, herausgerissen aus seiner natürlichen Atmosphäre, wie eine künstlich belebte Leiche erscheint. Von Zeichnung keine Spur, das Kolorit wie durch farbiges Glas geworfene bunte Scheine. Nirgends eine Spur von der Nothwendigkeit, die der Beredtheit der Leidenschaft und des Affektes zu Grunde liegt, blos ein willkürliches Spielen mit dichterischen und schauspielerischen Tönen und Effekten. Mir war, als sähe ich dem Meere zu; dies endlose Schaukeln, nirgends ein Festes, machte mir zuletzt bei der Aufführung die Empfindung, als wäre auch die Erde unter meinen Füßen nicht mehr fest. Dazu das eben so willkürliche Herumfahren der Sprechenden im ganzen Umfange ihres Organs, in verzweifelter Bemühung, in das unwahre Dichterwerk Wärme, Wahrheit und Leben hineinzubringen. — Sehr interessant ist eine Vergleichung der Braut mit der Antigone. Zwei heterogenere Erscheinungen sind nicht zu denken, als dies alte und dies neue Stück. Die Antigone erscheint uns erst als etwas gänzlich Fremdes, aber wir werden bald heimisch; sie ist uns ein Mensch aus einem fremden Welttheile, ihr Kostüm, ihre Sitten, ihr Glauben und Denken sind uns fremd, aber sie sind untereinander und mit ihr einstimmig; wir achten die fremde Erscheinung als etwas nothwendig in sich selbst Beschlossenes, als etwas in sich Wahres, was die Braut von Messina aber nicht ist. Vor diesem Stücke wird uns die Aehnlichkeit zwischen den Griechen und Shakespeare

erſt recht klar. Die Braut ſteht den Griechen eben ſo fremd gegenüber als dem Shakespeare. —

Der Idealiſt.

Der Idealiſt iſt ein Menſch, der im Jünglinge ſtecken geblieben iſt. Die vollſtändige Unbekanntſchaft mit der Wahrheit des Lebens läßt den Jüngling, was er je von den Dingen gehört, und wie er ſelbſt ſich dies ausgebildet hat, in jeden einzelnen Fall übertragen. So iſt ihm Liebe etwas Untheilbares, Unmodificirbares. Er hat noch kein Auge für die Geſtalt der Dinge, er hat ein Bild vor Augen, und ſieht doch nur ſein Phantaſiebild. Er geſteht ſich nicht ein, was er wirklich ſieht und hört. Iſt ſein Wahrheitsſinn ſchwach, ſo täuſcht er ſich lieber fort und fort, als daß er ſeinen Irrthum ſich eingeſtände, der ihm lieber als alle Wahrheit iſt; er ſagt ſich vor: mein Phantaſiebild iſt die Wahrheit. —

— Der Idealiſt liebt und achtet Niemand, als ſich ſelbſt, d. h. als das Phantaſiebild, das er ſein Ich nennt. Denn die Dinge und Menſchen, wie ſie ſind, ſind ihm ſchlecht und gemein; ſie ſind nicht werth, geliebt zu werden von einem Weſen, ſo vollkommen, wie er ſein eigenes Ich ſich eingeredet hat, das er aufbaut aus dem Kontraſte ſeiner Einbildung mit der Wirklichkeit. Dieſe verſchlechtert er ſich noch im Intereſſe ſeines Ideales. Der Idealiſt liebt auch außer ſich nur dasjenige, was er ſich als ſein eigenes Weſen eingeredet hat; er bildet daraus andere, jenem analoge Weſen und giebt ihnen den Namen von Bekannten und Freunden. Doch wird es ihm hier ſchwer, ſich in der Selbſttäuſchung zu erhalten, wiewohl er unermüdlich die Mängel, die er

ſich doch nicht für immer bergen kann, in Tugenden umdichtet; geht das nicht mehr, dann wird aus dem Weſen, das er ſich doch nicht der Anhäufung von Vollkommenheiten ädäquat forthin einreden kann, eine Anhäufung des Entgegengeſetzten; ehe er ſich zwingen ließe, den Menſchen, d. h. ſich ſelbſt überhaupt als eine Mittelgattung zu denken, macht er aus dem Engel, aus dem Menſchen außer ihm, den er trotz Mühens nicht zum unbedingten Engel machen kann, einen unbedingten Teufel. Allmälig muß er einen Engel um den anderen in ſeiner Phantaſie — denn anders exiſtirt er, und exiſtiren die Dinge und Menſchen ihm nicht — zu den abſoluten Teufeln werfen; denn die Natur der Phantaſie iſt, ſich an Extremen zu vergnügen. Da greift er, um ſeinen Irrthum — denn Wahrheit iſt ihm nichts, zu retten, zu dem Bilde der Menſchheit überhaupt, er flüchtet in das Reich der Schatten; um das Bild der Menſchheit, das ſeine Eitelkeit bedarf, vor ſeinem eigenen Verſtande und der eigenen Ehrlichkeit zu retten, denn dieſe beiden Faktoren ſeines wirklichen Weſens kann er nicht für immer verdunkeln, verſetzt er dieſe vollkommene Menſchheit in die Zukunft. Ein ſolcher Menſch lebt in ewiger Dichtung; mit der wirklichen Welt, den wirklichen Menſchen hat er nichts zu ſchaffen; er liebt keinen Menſchen und haßt keinen Menſchen, nur ſeine Phantaſiebilder. Darum begreift er auch nicht, wie man einen Menſchen bemitleiden kann, der ſich ſein Unglück ſelber zugezogen; denn er begreift nicht, wie man einen Menſchen trotz oder mit ſeinen Fehlern lieben kann. —

Die naiven Frauen Goethe's.

Goethe hat sich in seinen naiven Frauen die Natur wohl zu passiv gedacht; überhaupt von der Natur nur die stillere, passive Seite reproduzirt; es scheint fast, als habe er unter Natur eben nur das Pflanzenmäßige, will sagen, das stille Wachsen verstanden, das in sich Geschmiegte, Gebundene. Der Instinkt der Sinnpflanze, deren berührter Zweig sich schamhaft senkt, war seiner eigenen Natur verwandt; für den Instinkt des Kindes und Naturmenschen, der geschlagen, oder auch nur berührt, schlägt, hatte er keinen Sinn. Seine Natur war doch nur eine halbe; im Shakespeare, auch im Sophokles (Antigone) haben wir eine ganze. Shakespeare's Frauen haben dieselbe Naturbeschlossenheit und Ganzheit wie bei Goethe, bei weit reicherem Gehalte. Goethe stellt sein eigenes Verhältniß zur Natur sehr schön und treffend im Faust dar. Der Erdgeist, die ganze Natur erschreckt ihn, zu der blos leidenden Seite der Natur, zu Gretchen zieht es ihn hin. Shakespeare dagegen fluthet, flammt und stürmt mit dem Erdgeiste, und denkt mit seinen passiven Gestalten, z. B. mit Heinrich VI. ꝛc. ihre passiven Gedanken. Wer das Muster der Gretchen recht benutzen will, der muß bedenken, daß der Typus der weiblichen Natur darin zu abstrakt gefaßt ist; als wenn das Weib eben nur, und nichts als die passive Seite der Natur darstellte; — ich möchte wohl daneben den Mannestypus sehen, der, ebenso abstrakt gefaßt, ohne alle Empfindung, als ein absoluter Handler erscheinen müßte. Der Unterschied der Geschlechter ist eben nur ein relativer. Es kann ein Weib voll Heroismus

ſein, und dennoch naiv erſcheinen: Antigone. — Die Hauptſache iſt eben nur, daß die Natur in ihr heroiſch, und daß dieſer Heroismus ein weibliches Aeußere tragen muß; d. h. ſie muß aus dem unmittelbaren Gefühle heraushandeln. Der Inſtinkt, das Weſen ſelbſt, durchbricht das Weſenfremde, die Reflexion, und ſetzt ſich in der Antigone ihr zum Trotze durch. — Das Rechte iſt, daß man Ideale darſtellt, die aus ihrer Natur heraus, nicht mit Bewußtſein, am wenigſten mit Selbſtbeſpiegelung, ideal ſind. Das ſchließt ſchon das Hohle, Preziöſe ꝛc. aus. Ein Beiſpiel eben die Antigone, die durchaus ein naives Ideal iſt, und darum weder dem Kunſtideale noch der Naturwahrheit widerſpricht. —

Die organiſche und mechaniſche Form des Dramas.

Die organiſche oder dynamiſche, und die mechaniſche Form des Dramas. Bei den Alten entſtand die Tragödie organiſch, wie bei Shakespeare und Lope de Vega. Wenn wir aber Dinge, die rein individuelle Gründe hatten, ohne dieſe entlehnen, ſo werden wir mechaniſch. Unſer Werk iſt nicht mehr ein Baum, eine Pflanze aus ihrem eigenen Grunde entſtanden und entwickelt, ſondern ein Kranz von Immortellen. Die altitalieniſche und die franzöſiſche klaſſiſche Tragödie ſind Beiſpiele ſolchen Mechanismus. Shakespeare ging von der Darſtellung eines Schickſals aus, und die Form bequemte ſich danach und mußte es; die alten Franzoſen von den 5 Akten und 3 Einheiten, und der Stoff mußte ſich danach bequemen. Ein in unſerer Zeit gedichtetes antikes Drama würden die alten Griechen eben ſo wenig anerkennen, als unſer modernes Publikum, es würde in

der Luft ſchweben. Thun wir von dem Unſeren hinzu, ſo wird eine Disharmonie entſtehen; ein modern gedachter Stoff in griechiſcher Form entbehrt deſſen, was die Alten und Shakespeare gleichmäßig auszeichnet, poetiſche Wahrheit und Nothwendigkeit, d. h. das Zuſammenfallen von Stoff und Form; eine Seele, die nicht in ihrem eigenen Körper wohnt. — Man iſt allmälig dahinter gekommen, daß nicht Reim oder Metrum das Weſen der Poeſie ſind; daß das Unterſcheidende der Proſa nicht in der ungebundenen Schreibart liegt; aber man ſpricht noch jedes Gedicht, das in Reden abgetheilt iſt, über welchen Namen ſtehen, als ein dramatiſches an. — Darin liegt nun die Gefahr des Studiums unſerer philoſophiſchen Aeſthetik für den dramatiſchen Anfänger, daß er dieſelbe für eine Theorie hält, die er ſeiner Praxis unterlegen muß. Wenn die philoſophiſchen Aeſthetiker wirklich dieſe Abſicht hätten, ſo müßten ſie die unphiloſophiſchſten Köpfe von der Welt ſein. Denn ſie gehen ohne die Vorausſetzungen unſerer Zeit zu Werke; ſie abſtrahiren von allen zeitlichen und räumlichen Vorausſetzungen; ſie geben die Beſtandtheile aller Kunſtepochen, nur nicht das, was die einzelnen zu ſelbſtändigen Geſchöpfen vereinigte, d. h. das individuelle Leben, das verflüchtigt ſich ihnen wie dem Chemiker bei der Zerſetzung. Gerade wie wenn Jemand die Naſen aller ſchönen Geſichter und Statuen und Bildniſſe und ihre übrigen Geſichtstheile ſammelte, und darüber philoſophirte; ein Anderer nun aus dieſen verſchiedenen Theilen neue Geſichter zuſammenſtellen wollte, niederländiſchen Mund, antike Naſe, italieniſch-edle Stirn ꝛc. — — Nicht die einzelnen Züge, ſondern das angeſchaute Einsſein der-

ſelben in eben der Geſtalt macht den Charakter im poetiſchen, beſonders im dramatiſchen Sinne. Am beſten wirkend, wenn die Perſon ſich ſelber nicht kennt, ſich für anders hält, und ſich, ohne es zu wiſſen und zu wollen, ſchildert. So macht ein groſzer Grad von Selbſtbewußtſein — wo gewöhnlich der Poet anſtatt der poetiſchen Geſtalt zu Worte kommt — immer den Eindruck des Hölzernen, Marionettenhaften. Das iſt's, warum Leidenſchaft und Affekt dem ernſten Drama ſo nöthig ſind, weil ſie die Unbedenklichkeit des Handelns, die Ganzheit des Weſens, die Einheit ſelbſt in der Entzweiung begünſtigen und herausheben. Was man leicht durchſchaut, iſt trivial. — So verlangt die philoſophiſche Aeſthetik, daſz ſich die ſogenannten Rechte gegen einander ausſprechen ſollen, worüber die Perſon verloren geht, und blos zu einem Träger oder Konglomerat von Rechten wird; während in der „Perſon" eben die Poeſie, das Urſchaffende zu Tage kommen muß. —

Naiv und Sentimental im Unterſchied von Realiſtiſch und Idealiſtiſch.

Zu warnen iſt vor der Identifikation des Naiven und Sentimentalen, und des Idealiſtiſchen und Realiſtiſchen. Wenn man Schiller einen ſentimentalen Dichter nennte und Shakespeare einen naiven, dann ließe ich mir es gefallen. Wenn man aber Schiller einen idealiſtiſchen und Shakespeare einen Realiſten nennt, ſo weiß ich nicht, was ich dazu ſagen ſoll. Schiller ſucht mehr durch ſeine Sentiments über den Gegenſtand zu rühren, als durch Darſtellung des Gegenſtandes, aber daß er Shakespeare gegenüber idealiſtiſch heiſzen ſoll!

Iſt Idee und Sentiment einerlei? Der wahre ideale Dichter ſtellt in ſeinem Stoffe die Idee dar, d. h. er entwickelt die Idee, die im Stoffe liegt, und läßt ſie als Eine und ganze Seele ſeiner Darſtellung wirken; Schiller dagegen legt in die Stoffe fremde und mehrere Ideen hinein. Darum iſt ein Shakespeare'ſches Werk ſo ganz, weil ſeine Theile nur Glieder der Darſtellung Einer Idee ſind. So im Hamlet: wer nicht zu rechter Zeit thut, was ſeine Aufgabe iſt, der wird gezwungen, ſie zu thun, und geht an den Folgen ſeines Zögerns unter. Das iſt auch im Wallenſtein, aber nicht allein; denn Wallenſtein geht auch unter, weil er ehrgeizig iſt; er geht unter, weil er zögert, er geht unter, weil er falſch, weil er zu vertrauend iſt. Was hat die Epiſode Max damit zu ſchaffen, was die Scene mit Wrangel? Heißt der ein idealiſtiſcher Dichter, deſſen Geſetz Willkür iſt, dann freilich iſt er ein idealiſtiſcher Dichter. Heißt das Vorherrſchen des Stoffes vor der Idee, oder die Emancipation des Stoffes von ſeiner Idee realiſtiſch, ſo iſt Schiller, aber auch gegen Shakespeare gehalten, der realiſtiſche Dichter. Heißt idealiſtiſch die Verwirrung der Motive? Wenn dies romantiſch heißt, ſo iſt Schiller ein romantiſcher Dichter. Wallenſtein's Charakter bei Schiller wäre ſo individuell als die Shakespeare's? Nein, viel individueller. Man wird in der Geſchichte hundert Macbeth's finden, aber keinen einzigen ſolchen Wallenſtein; denn ſelbſt der hiſtoriſche iſt ein anderer. Das Empiriſche iſt nichts Anderes, als der Mangel an Einheit in den Charaktermotiven, d. h. der Mangel an Identität der Charakterſchilderung. Der Wallenſtein Schiller's iſt in dem eigentlichen Sinne durchaus ein

empiriſcher Charakter. Iſt denn aber das Empiriſche das Realiſtiſche? — Schiller hätte im Wallenſtein den Gipfel der dramatiſchen Technik erſtiegen? Die Charaktere wären, wie die Charaktere Shakespeare's? Wahrlich nicht! Sentiments über das Dargeſtellte ſind lyriſcher Natur, die Grundlage des Dramas iſt Darſtellung von typiſchen Menſchen in Einer Handlung begriffen, in der ihre Exiſtenz als Bewegung ſich auslebt, aber nicht Darſtellung der Reflexionen des Dichters über eine Handlung, in ein ungefähres Abbild dieſer Handlung gekleidet. Das wäre der Gipfel der dramatiſchen Technik, wenn ein Dichter ſeines Stoffes ſo wenig Herr wird, daß er 11 Akte erfordert, und zwei Theater-Abende wenigſtens einnimmt? Schiller's Wallenſtein wäre ein Menſch von ungeheurer Willenskraft? Der in 10 Akten nicht zu einem eigenen Entſchluſſe kommen kann, und durch die Macht der Umſtände ſich in die Richtung ſtoßen läßt, die er aus eigener Willenskraft nicht einſchlagen kann? Und trotz der 11 Akte nichts motivirt, als nur der Verrath, und nicht im Charakter, ſondern durch den Zwang der Umſtände. Auch iſt mehr das äußere, zufällige Koſtüm beachtet, als das innere. Man ſehe, wie Shakespeare's Soldaten reden. Und die Schiller's? Sie reden eher wie Shakespeare's Staatsmänner; ſie ſind durch die Bank Redner. Es wird uns geſagt, ſie ſeien Soldaten; wenn man an der Rede, an dem äußeren Habitus den Mann erkennt, ſo ſind es keine. Buttler hat in ſeinem eigenen Regimente vom gemeinen Reiter auf gedient; wo in aller Welt hat er die künſtliche Rhetorik gelernt, die „langen Reden mit kurzem Sinn"; wäre es die natürliche Rhetorik ſeines Standes, eines

Affektes oder einer Leidenschaft — die hat der geringste Mann, aber diese Kunst des auserlesensten Redeschmuckes! Schillern war gut und schön einerlei? Nein! ihm war nicht das Gute das Schöne, sondern das Schöne das Gute, d. h. er stellte das Schöne so dar, als wenn es das Gute wäre; weit gefährlicher wie bei Goethe, wo das Schöne oft ein Reizendes wird, aber nie den Schein des Guten sich anmaßt. Goethe hat oft das Schwache vergöttlicht, und zwar als Schwaches; Schiller hat dem Schwachen den Schein des Starken gegeben. Seine Personen sind um nichts stärker als Goethe's; Goethe's Grundsatz: die Noth ist das Gesetz des Schwachen; Schillers: die Noth ist das Gesetz des Helden. —

— Was mir das Unrechte scheint, kann ich nicht bemänteln. Wer den Muth hat, die Wahrheit zu sagen, der muß auch die Kraft besitzen, den Unwillen über die Wahrheit zu tragen. — Ich habe, soweit ich mich kenne, ehrlich geforscht, und gebe ehrlich die Resultate meiner Forschung hin. Ich handle, wie mir meine Natur gebietet, mögen es Andere auch. So macht es der, so der, und nun gilt's, den Sachverhalt ganz objektiv hinzustellen, so daß der Leser selbst das Urtheil fällen kann. So macht es Shakespeare — und nun überall daneben gestellt, wie es Andere machen, was der und der von Shakespeare gelernt hat ꝛc. — Das Alles vielleicht in Briefform; in Briefen, an einen jungen Mann gerichtet, der den Autor um seine Hilfe gebeten. Auf Gervinus, Goethe ꝛc. zu verweisen, in Hinsicht auf das, was nicht der eigentlich poetisch-dramatischen Technik angehört. — Das Wesen des Dramas aus seinen eigenen Bedingungen zu entwickeln. Technische Analysen. — Warnung

vor dem zu frühen Studium der antiken Tragödie, und vor der philosophischen Aesthetik, d. h. vor dem Feststehen im Handwerke. — Anknüpfen an Shakespeare. —

H. von Kleist.

Was H. v. Kleist's Erfolg bei dem großen Publikum hindert, ist: 1) Daß er Alles auf die Spitze treibt, nicht Maaß zu halten weiß; dadurch bekommen seine Fabeln etwas Raffinirtes, Ueberspanntes, Absichtliches, z. B. die grelle Symmetrie in der Katastrophe der Schroffensteiner ꝛc. 2) Daß er seine Probleme mehr mit und für den Verstand einrichtet, den Shakespeare stets blos kontroliren, und so zu sagen negativ zu Grunde liegen läßt. Dadurch wirkt Kleist nicht als Totalität, und darum auch nicht auf die Totalität. Seine Führung hat etwas Spitzfindiges; er trägt seine Geschichte vor, wie ein Kriminalist, bei dem der Scharfsinn der psychologischen Motivirung die Hauptsache, der aber gemüthlich an den Geschichten selbst ohne Theilnahme ist. So sucht er auch durch das Räthsel, in welches er seine Fabeln verwandelt, mehr den Verstand zu spannen. Der Gott bleibt bei ihm in den Wolken, und dadurch entsteht sein Tragisches; dies ist bei ihm eben, daß die Menschen leiden und handeln, sie wissen nicht warum und wozu. In der Aufschrift an jenem Hause, die ihm so wohl gefiel, liegt seine tragische Formel: „Ich komme ich weiß nicht von wo, ich bin ich weiß nicht was, — ich fahre ich weiß nicht wohin — mich wundert's, daß daß ich so fröhlich bin." — 3) In seiner Sprache, die das direkte Gegentheil von Shakespeare's, in dessen Leidenschaftsausbrüchen große Gedanken als Glieder des

Naturlautes mit dahin fluthen, während bei Kleist, was vom Naturlaute darin, als Musik des Gedankens. Wenn uns bei Shakespeare die Leidenschaft geistreich erscheint, so zeigt sich uns bei Kleist der Verstand als Leidenschaft. Alles das läßt sich darin zusammenfassen, daß bei Kleist, wie bei Lessing, der Verstand das Medium der Darstellung, nicht blos der Disponent; während bei Shakespeare das Medium die Phantasie und unmittelbares Gefühl ist. Daher fehlt es Kleist an der Beredtheit der Leidenschaft. Er ist Goethe und Schiller zu weit ausgewichen. Wie er selbst Verstand sein und Leidenschaft darstellen sollte, wie Shakespeare, ist er Leidenschaft und stellt Verstand dar. —

Die Sprache Luther's.

Das Nachschaffen darf kein Nachahmen werden, zu vermeiden sind spezifisch englische und Shakespeare'sche Wendungen. Nur seine tragische Auffassung und Behandlungsweise, seine Kunstmittel, aber die Sprache deutsch; deutsche Lebendigkeit derselben. Daher wegen der schöpferischen Sprachbildung Studium der deutschen Sprache. Man müßte sehen, daß man Luther's Schriften bekäme, an leidenschaftlichen Stellen fehlt es seinen polemischen Schriften gewiß nicht. In seinen Tischreden fände man wohl die Sprache des Lebens, der Vertraulichkeit. Wenn irgendwo die echtdeutsche Erscheinung von Leidenschaft und vertraulichem und Weltleben zu studiren ist, so muß sie bei dem urdeutschen Luther zu studiren sein. Von dorther könnte deutsche Sprache, deutsches Wesen wieder concretes Blut gewinnen. —

Gewiſſen und Leidenſchaft.

Das Gewiſſen beruht auf denſelben Naturbedingungen, auf welchen die Leidenſchaft ruht. In einer Zeit, wo andere Ideen durch die vorhandene Kraft der Sinnlichkeit zu gewaltigen Leidenſchaften werden können, wird die ethiſche Idee, die Idee der Pflicht, eben ſo leicht und zur eben ſo ſtarken Leidenſchaft wachſen. Die Zeiten der wilden Thaten ſind eben ſo voll von wilden Bußen; beides hält ſich immer das Gegengewicht. Je größer die Unthaten, deſto größer das ethiſche Leiden des Menſchen. Die Zeiten, in welchen die Reflexion noch nicht ſtark genug war, die Kraft der Leidenſchaft zu zerſetzen, konnten dieſen Prozeß auch nicht mit der Subſtanz des moraliſchen Gefühles vornehmen. Die Kraft zum Glauben wird immer bei der Kraft zum Sündigen wohnen; die Zeit, der die Kraft zum Sündigen entgeht, entbehrt auch der Kraft des Glaubens. Wäre es nun auch nicht eine ſpezifiſche Forderung an die Poeſie, Schuld und Leiden in's Gleichgewicht zu ſetzen, ſo forderte das ſchon die objektive Wahrheit. Der hiſtoriſche Boden iſt in den Menſchen, ihre Beſchaffenheit iſt der hiſtoriſche Boden, ſo nur iſt wahrhaft dramatiſche und tragiſche Darſtellung möglich. Nur die Natur iſt das handelnde Prinzip im Menſchen, d. h. die Leidenſchaft. Denn ſelbſt das grundſätzliche Handeln iſt ohne Leidenſchaft für das Syſtem ſeiner Grundſätze nicht möglich. Nicht allein, daß der Grundſatz zur Leidenſchaft wird, ſo geht er ſchon aus Leidenſchaft hervor, z. B. der einzelne auf die Thätigkeit des Rechtsſinnes baſirte Grundſatz aus einer leidenſchaftlichen Stärke des Rechtsſinnes. Durch dieſe Art des künſtleriſchen Darſtellens wird auch das Rhetoriſche ver-

mieden, welches die hiſtoriſchen Mächte in das Bewußtſein verſetzt, und von ihrem eigenen Boden, der Sinnlichkeit, ablöſet. Der hiſtoriſche Boden darf nicht blos Koſtüm ſein, ebenſowenig dürfen die Menſchen nur die willenloſen Schachſteine abſtrakter, in der Luft ſchwebender hiſtoriſcher Mächte ſein, dieſe die Handelnden, und jene die Leidenden. Die Größe der Leidenſchaften einer Zeit muß ſelber in der Stärke, Macht, Rauhheit und Gewaltſamkeit der Sprache das entſprechende Maaß der Darſtellung finden, wenn wir das Gefühl der poetiſchen Wahrheit haben ſollen.

Die Ideale der Gegenwart.

Unſere Zeit verlangt eine andere Auffaſſung des menſchlichen Ideales wie des Schickſals, als die Zeit Schiller's und Goethe's. Ein Glück für uns, daß unſere Zeit ſchon weit genug von jener goldenen liegt, und ſo viel eigene Geſchichte gehabt hat, daß in ihr ſich neue Ideale ſoweit vorbilden konnten, daß ſie ſich bereits der Geſtaltung des Dichters bieten, d. h. daß ihnen nichts fehlt, als Geſtaltung. Nur darf der Dichter ſich nicht von den Wahnbildern der Zeit täuſchen laſſen, deren Menge aber eben das Bedürfniß eines Ideales beweiſt. Es gilt jetzt nicht, in abſichtlicher Oppoſition gegen allen Realismus zu ſtehen; es gilt vielmehr *realiſtiſche Ideale* darzuſtellen, d. h. *die Ideale unſerer Zeit*. Ganz verkehrt iſt es, Ideale einer vergangenen Zeit nachzudichten, die ſchon ihre möglichſt ſchöne Realiſirung in den Geſtalten der großen Dichter dieſer vergangenen Zeit gefunden haben; ebenſo, ihnen gegenüber blos negirend, opponirend zu verfahren; vielmehr iſt es die

Aufgabe, den Idealen, die noch gestaltlos, als bloße Sehnsucht in den Herzen und Köpfen der neustrebenden Gegenwart zittern, die Gestalt zu geben, in der sogleich jeder Zeitgenosse Das erkennt, was er hegte, aber nicht gestalten, d. h. nicht anschauen konnte. So lehrt der wahre Dichter seiner Zeit, wonach sie sich sehnt, die ideale Form der Menschheit, wie seine Zeit sie fordert — er lehrt ihr ihr Bedürfniß, und giebt ihrem Denken und Gehaben das Muster. Damit glaube ich nun meinen Weg gefunden zu haben, hoffen zu dürfen, meine Mühe von nun an nur an die Zweckmäßigkeit der Weise, den gefundenen Weg zurückzulegen, nicht mehr an das Suchen des Weges zu wenden. — Nun die Grenzen genau bestimmt sind zwischen der Dichtung der goldenen, und der Dichtung unserer Zeit, fällt alle Opposition weg, und wir können unsere großen Dichter verehren, ohne unsere Bestimmung zu verwirren; ja wir können aus dem Umstande Muth gewinnen, daß unser Ideal der Natur und der Wahrheit des Lebens verwandter ist, als das ihrige. — Bei meinem Judah war ich schon unbewußt auf den rechten Weg gekommen. —

Wir haben jetzt ein anderes Ideal der Männlichkeit wie der Weiblichkeit, als in der Zeit unserer klassischen Dichtung, ein anderes der Natur — denn in dieser sehen wir nicht mehr blos die passive Seite — ein anderes Ideal des Erhabenen und des Schönen; nicht mehr die Resignation ist der Grundton unseres Ideales; die Geschichte soll uns nichts Fremdes, Feindliches, keine Drachenhöhle, sondern die Atmosphäre unseres privaten Athmens sein; wir sind ein Glied an dem Riesenkörper der Geschichte. Aber unser poetisches Ideal ist auch nicht mehr

Predigen von unseren Idealen, Reflexionen darüber, sondern Vertiefung derselben in das handelnde Leben, concrete Darstellung derselben. Wir müssen aus dem Paradiese der Idylle heraus in den Kampf des Lebens, nicht mit unmännlichem Zurücksehnen nach der schlaffen Ruhe, sondern mit der Freude an unseren Kräften, am Kampfe selbst. Kraft verlangen wir von unseren Idealen, das Abenteuerliche und Hohle, die Geziertheit und lügnerische Attitüde der Selbstbespiegelung hassen wir als Schwäche. Gesundheit, d. h. Naturgemäßheit der menschlichen Verhältnisse verlangen wir; keine Helden, die Helden werden durch Beschämung durch Weiber, keine Helden, die sich an den Frauen anhalten; das Weib will den Mann achten. So wirr und chaotisch unsere Bildung und Literatur aussieht, ein Streben zur Natur und Gesundheit zurück, ist allenthalben vorhanden, die Krankheit ist nur die Anstrengung der Natur, die Gesundheit herzustellen. Vorübergehend haben wir auch wohl die Krankheit liebgewonnen. — Nun begreife ich erst, was E. Devrient an meinen Makkabäern gefiel, eigentlich am Judah, und was ihm in „Zwischen Himmel und Erde", am Apollonius, mißfiel. Ebenso, und eben darum, daß ich auf dem Wege der Makkabäer fortgehen muß, von welchem ich in Himmel und Erde abgekommen bin, d. h. was die ideale Intention betrifft; denn natürlich von den Fehlern des Ganges muß ich mich um jeden Preis frei machen, dann muß ich konsequenter in meinen Intentionen sein, was mir nun, da ich zum Bewußtsein hindurchgedrungen, leichter werden muß. Denn eigentlich griff ein realistisches Gefühl in meinen bisherigen Arbeiten mehr meinem Bewußtsein vor, als daß es durchgängig

von diesem bestimmt gewesen wäre. Den Muth, endlich nun erst zu sehen, was lange vor meinen Augen lag, hat mir doch erst J. Schmidt's Zueignung seines Schillerbuches gegeben; er hat dadurch seine Ansprüche auf meine Dankbarkeit um ein Großes vermehrt. Dies Werk (Schiller und seine Zeitgenossen) hat mehrere große Verdienste; nächst der Ausmittelung der Stelle, die Schiller in der Literaturgeschichte gehört, ist es selber ein realistisches Kunstwerk. Es ist Schmidt gelungen, was Schiller selbst bei seinen tragischen Helden nicht gelang, oder was er absichtlich versäumte, vielleicht seiner Natur nach nicht vermochte, aus der historischen Person Schiller den Typus oder das realistische Ideal zu entwickeln, nicht ein absolutes in ihn hineinzutragen, wie Schiller's Verehrer, der Manier ihres Dichters folgend, zu thun pflegen. Er hat Schiller's Selbstaufbau aus unförmlichen und ungefügen Materialien biographisch nachgebaut, und so wird seine Gestalt erst imposant; dargestellt, wie Schiller an seinen immer höheren Zwecken wuchs. Dabei hat er das Ganze meist durch weise Auswahl aus des Dichters Werken und Briefen, und ebenso durch weise Beschränkung seiner eigenen Zuthat, die aber jedesmal den Nagel auf den Kopf trifft, zusammengesetzt. Wenn das Beispiel eines großen Mannes seiner Nation und Nachwelt wahrhaft zu gute kommen soll, ist es nur möglich, wenn sie es in so reinem Spiegel sieht, ohne falschen Nimbus. Die idealistischen Verehrer Schiller's gestehen eigentlich, daß er ihnen, wie er ist, noch nicht genügt; da sie sich bestreben, ihn nach seiner eigenen Weise noch zu idealisiren. Ein Idealist ist eigentlich ein Mensch, dem die Wahrheit zu rein, zu farblos ist; sein charakteristisches Merkmal

ist daher der Schmuck; er muß das Große und Schöne erst mit Flitter umhängen, wenn es ihm groß und schön erscheinen soll. Das Poetische ist ihm das Geschmückte; von Schmuck umhängt nimmt er die baare Prosa für Poesie; ungeschmückt scheint ihm die reinste Poesie Prosa. —

Die Wirkung des gelesenen Dramas.

— Wenn Aristoteles sagt, ein Drama müsse schon blos gelesen wirken, so heißt das nicht, daß dies die eigentliche Wirkung des wahren Dramas sein solle, und daß mit Beschaffung dieser Wirkung der Dichter seiner Aufgabe schon genug gethan habe. Vielmehr hält er eine Wirkung beim bloßen Lesen für unmöglich, wenn das Drama nicht Drama ist, er verlangt eben die dramatische Wirkung, d. h. daß wir beim Lesen das Stück gleichsam agiren sehen. Er sagt: das ist ein schlechtes Drama, das nur durch Aeußerlichkeiten der Scene wirkt, und ohne diese mißfällt; aber er sagt nicht, daß ein Drama uns, abgesehen von seinem Zwecke gefallen müsse, ja mit gänzlicher Abwendung von demselben, wie sein Ausspruch in neuerer Zeit nur zu sehr mißverstanden worden ist. Es soll nicht als lyrisches oder episches Gedicht gefallen; und was es uns als ein dramatisches erscheinen und die spezifische Wirkung eines solchen erreichen läßt, ist eben, daß wir es uns, auch beim bloßen Lesen, als auf der Scene vorgehend vorstellen, ja daß wir gezwungen sind, Scene, Personen, und was zur Aufführung gehört, hinzu zu denken. —

Wechsel zwischen Bewegung und Ruhe.

Der Wechsel zwischen Bewegung und Ruhe ist nothwendigst. Es ist ein Grundgesetz der Haltung, daß,

wo die Handlung oder der Affekt gewaltsam weiterstrebt, der Dialog retardiren, wo sich beides zu versumpfen droht, der Dialog lebhafter fortstreben muß. Bei Shakespeare ist immer Gleichgewicht; seine Welt ist immer eine ganze. Der Bösewicht spricht Moral, der Narr Weisheit, der Altkluge Narrheit, seine Welt ist weder eine abstrakte des Ernsten, noch des Komischen; er läßt Leidenschaften mit plastischer Ruhe zusammensein; nie schleicht, nie übereilt sich der Vorgang; nie ist er zu leicht, nie zu schwer zu durchschauen, der Schwache ist gut, der Böse ist stark. Neben der ungeheuren Ausnahme der Leidenschaft geht die Regel des Schicksals einher. Die Stärke ist schwach, die Schwäche stark. Wie in der Schöpfung und der großen Existenz der Welt, binden sich die Gegensätze in seinen Werken; nie zerfällt seine kleine Welt auch nur auf Momente in ihre Elemente zurück. —

Schiller's Diktion.

Das Charakteristische in Schiller's Poesie, auch der letzten Periode, scheint die Inkonsequenz der poetischen Intention, die Einer großen Wirkung durch das Ganze nicht den Reiz aufopfern kann, wo irgend Gelegenheit verführt, auch im ganz Einzelnen zu wirken, sollte selbst diese einzelne Wirkung der Absicht der Totalwirkung geradezu widersprechen. So ist's mit den Charakteren; wo sich einer derselben beim Publikum insinuiren kann, da vergißt er leicht die ursprüngliche Intention; wo einem was Schönes zu sagen einfällt, da kann er es nicht bei sich behalten; dergleichen sähe oft wie Improvisation des Schauspielers aus, wenn solche künstliche

Rhetorik improvisirt sein könnte. — Goethe und die Alten sind schlicht und haben die Tendenz zu dem Schlichten, ihre Werke tragen dies Gepräge; Shakespeare ist schlicht, aber er vertheilt Glanz und Schlichtheit in seinen Werken aus charakteristischen Zwecken. Schiller, der erst nur dem Glanz nachstrebte, lernte mälig den Reiz des Schlichten kennen, und er wendete es dann als Putzmittel an, wie zur vollendeten Toilette auch Einfachheit gehört. Diese Wirkung thut es auch stets bei ihm, hier liegt sein ungeheurer Unterschied gegen die Alten, denen seine „Braut" ferner steht als die Griechen dem Shakespeare. Darum ist er der Liebling der Jugend und der Frauen, die ihrer Natur nach zu dem Glänzenden sich hingezogen fühlen; erst das Lebensalter des Mannes, welches den Sinn für das Schlichte bringt, macht für Goethe und die Alten und für die schlichten Partieen bei Shakespeare reif. Das Volk hat ebenfalls einen Zug nach dem Glänzenden, wenn der Glanzgewohnte, Glanzgesättigte nach dem Schlichten greift. —

Shakespeare's Komposition.

— — Sie sagen: „Shakespeare's Komposition sei nicht musterhaft." Was heißt das? Ich muß Ihnen aufrichtig bekennen, daß ich Komposition überhaupt für etwas Relatives halte und nicht weiß, wie man Shakespeare's Kompositionsweise mit der eines anderen Dichters vergleichen kann, weil kein Anderer von diesen Bedingungen ausgeht, und dieselben Absichten hat, wie Shakespeare, und weil seine Komposition, als ein Theil seiner Poesie gewisse Gesetze haben muß, welche eine andere Komposition nicht haben kann. Von seinem Ge-

ſichtspunkte aus, d. h. dasjenige zu erreichen, was er erreichen will, wozu die Kompoſition eines der mehreren Mittel iſt, davon habe ich mich vollkommen überzeugt, giebt es keine zweckmäßigere Kompoſitionsweiſe. Und die theatraliſche Wirkung ſeiner Stücke beweiſet das noch täglich. Ich muß ſogar bekennen, daß ich ihn gerade von der Seite der Kompoſition am meiſten bewundere. Und mit welchem anderen Dichter wollen Sie ihn vergleichen? Oder was verlangen Sie von der Kompoſition eines Trauerſpiels? Verlangen Sie, daß es eine künſtliche Maſchine, d. h. ein Kunſtſtück ſei, ſo ſteht Leſſing über ihm (in der Emilia). Verlangen Sie dagegen, daß ſie ein Organismus (ein Kunſtwerk) ſei, ſo weiß ich Niemand über Shakeſpeare. Oder wollen Sie mir die griechiſche Tragödie vorhalten, in welcher das Lyriſche und Epiſche noch unverbunden beiſammen, wo Anfang und Ende Reliefs und nur die Mitte freiſtehende Gruppe ſind, wo die arme Handlung gewaltſam gedehnt, und immer, ehe wir noch heimiſch darin werden konnten, von unendlichen, undramatiſchen Chorgeſängen zerriſſen wird, die uns im ganzen Mythenkreiſe herumführen, bis wir ſchwindeln? Uebrigens hat Leſſing in der Emilia nun das Verſprechen gelöſt, welches er in der Dramaturgie gab, bei genauer Befolgung der Regeln der tragédie classique etwas weit Lebendigeres und Ergreifenderes zu leiſten, als dieſer bei allen Licenzen von der eigenen Konvenienz gelungen war. Und dies Verſprechen hat er gewiß auf die glorioſeſte Weiſe gehalten. Aber das weiß ich gewiß, daß er ſein Werk in Hinſicht der Kompoſition gewiß nicht den Shakeſpeare'ſchen ebenbürtig erklären möchte. Leſſing ſelbſt macht auf den Unter-

schied von Shakespeare's Freskogemälden und den französischen Miniaturbildern für einen Ring aufmerksam, und ihm sähe es am wenigsten ähnlich, die Gesetze der Komposition eines solchen Ringbildchens, auf die Beurtheilung der Komposition eines großen Freskobildes anzuwenden. Ihre Meinung wird also wohl die sein, daß die Shakespeare'sche Kompositionsweise in Beziehung auf seine eigene Absicht mit seinem tragischen Ganzen fehlerhaft sei. Dann wird es Ihnen aber schwer halten, nachzuweisen, wie es bei irgend einer anderen Art zu komponiren, Shakespeare möglich gewesen sein würde, seinen Dichtungen Dasjenige zu geben, was Sie selbst bewegt, ihn über alle anderen dramatischen Dichter zu stellen. Wie bei Lessing, ist es bei Schiller; die Maschinerie ist das Stück, und Das, was eigentlich das Stück sein sollte, geht nebenher. — Das ist so schön bei Lessing, daß, wo er eine Behauptung aufstellt, wie diese, daß Shakespeare in der Komposition nicht musterhaft sei, er sie auch beweiset. Mit einer solchen Behauptung ist überhaupt zu Viel und zu Wenig gethan. Man weiß nicht, ob der Kritiker meint, ein anderer Dichter sei in Hinsicht der Komposition mustergültiger und wer? Man weiß nicht, von welchen Vordersätzen er ausgeht, um entweder diese, oder doch die Anwendung auf Shakespeare kontrolliren zu können. Man muß fast glauben, es solle, was den deutschen Klassikern auf einer anderen Seite genommen worden, ihnen auf dieser wieder gegeben werden. Doch können Sie unmöglich meinen, Goethe's oder Schiller's Kompositionsweise sei vorzuziehen. Gedankenlose Menschen plaudern dann dergleichen als ausgemacht weiter, die Anderen wissen nicht, wie sie daran sind;

etwas Uebles bei Gelegenheit von Hiſtorie oder Kritik, oder bei beiden. Wenn nun jene Vorzüge Shakespeare's, welche Sie anerkennen, nur dieſe Kompoſitionsweiſe erlauben? Man trägt ſich heut zu Tage mit wunderlichen, völlig unkünſtleriſchen mechaniſchen Vorſtellungen, z. B. Scribe's, oder auch altgriechiſche Kompoſition mit Shakespeare's Charakteren zu verbinden. In der Emilia haben Sie nach meiner Ueberzeugung das Vollendetſte, was auf dieſem mechaniſchen Wege möglich iſt; und doch iſt es ein Kunſtſtück, das überall auf Schrauben ſteht. —

Der mittlere Ton der Charaktere.

Jede hervortretende Geſtalt hat einen mittleren Ton, wo ſie ſpricht wie andere Menſchen auch, es iſt derſelbe, den wir in der Regel zuerſt an ihr kennen lernen. Dieſer mittlere Ton, der nach Modifikationen immer wieder zu ſich zurückkehrt, bietet nun eben die Möglichkeit des reichſten Wechſels der Töne, wie eben der unbeſtimmte Seelenzuſtand jeder möglichen Beſtimmung offener ſteht, als ein ſchon beſtimmter. Auch bei der ausgeſprochenſten Leidenſchaft, wenn ſie nicht Monomanie iſt, zeigt ſich die Leidenſchaft den größten Theil der Zeit latent; nichts läßt daher unnatürlicher, als wenn ein poetiſcher Charakter zum perennirenden Affekte wird. Denn es iſt eben die objektive Natur des Affektes, daß er, zumal in ſeinen äußeren Höhegraden, vorübergehendſt iſt, und eben ſo die ſubjektive Natur (im Zuſchauer), daß das Gefühlsvermögen wechſelnd an- und abgeſpannt ſein will, wenn nicht Pein oder gar Stumpfheit entſtehen ſoll. Solche mittelgeſtimmte Partieen müſſen eigentlich das Gros der

Rolle ausmachen. Sind dann nur die eigentlichen Charaktermomente, d. h. das Individuum im Menschen, die sich auf Herausforderung der Situation melden, kräftig dargestellt, so erscheint uns durch ein geistiges Analogon von optischer Täuschung, jenes ganze mittlergestimmte Gros, welches nichts Anderes vorstellen soll, als das Allgemeine im Individuum, als der menschliche Durchschnitt, mit jener individuellen Farbe gefärbt. Wo es nur möglich ist und irgend unanstößig erscheinen kann, muß man diesen mittleren Zustand eintreten lassen, eben jenen ganz allgemeinen, der nur durch typisches Zubehör, d. h. durch die Mimen des gewöhnlichen vertraulichen, genirten, vertieften, repräsentirenden, imponirenden ꝛc. Umganges des Geschäfts- und Weltlebens individualisirt ist, so z. B. die Goldleihscene im „Kaufmann", die Scene Wrangel's und Wallenstein's, die Scene der den Lear Suchenden, Mimen des Familien-, des Lager-, Bureau-Lebens ꝛc., ferner ganz allgemeine, so das sich vergeblich Besinnen, über sich selbst Lachen, Uebergänge aus einer Stimmung in die andere, absichtliche und unabsichtliche —, Mimen des Standes, Alters, Geschlechtes, Temperamentes, individuell gefärbt und modifizirt. Dies sind die Ruhepunkte für das Gefühlsvermögen des Zuschauers, sie müssen im Plane vorbedacht sein, namentlich wo ein großer Spannungs- und Affekt-Sturm vorüber oder bevorstehend ist; hier werden wir so recht heimisch im Stücke und vertraut mit den Figuren, die sich uns nicht blos im Sonntagsputze zeigen; hier werden wir erst so recht überzeugt, daß wir mit wirklichen, ganzen Menschen, mit Unseresgleichen zu thun haben. Von dieser Mitte aus wird durch kleinste Anstrengung ein großer Wechsel

der Töne möglich. Dieſer mittlere Ton macht die ruhigeren Zuſtandsbilder, die ſo reizend ſind, möglich. So bekommen die Affektausbrüche ein Relief und ſtechen gegen das Uebrige ab. Ueberhaupt muß man mit den äußerſten Graden der Affektausbrüche ſparſam ſein, und ſie durch Gehalt, durch Breite, Plaſtik mildern. Die Affekte, die ſympathetiſche werden ſollen, müſſen durch Geſellſchaftlichkeit geſtärkt werden, wie wenn das Mitleid, das Lob, der Tadel mit oder über eine Figur anderen Figuren beredt in den Mund gegeben wird. Wo der Zuſchauer durch den Vorgang unmittelbar in einen an ſich unangenehmen Affekt verſetzt worden iſt, da müſſen wiederum Figuren thun, was der Zuſchauer nicht ſelbſt thun kann, nämlich ihm den Zorn, den Aerger vom Herzen herunterzanken ꝛc. oder auch, auf die Lehren der Lebensweisheit ſich beziehend, uns die Vergeltung vorauszeigen, die unſeres Rechtsgefühles Unwillen wenigſtens durch Verſprechen der Schadloshaltung momentan beſchwichtigt. — Kein Menſch, auch der der größten Innigkeit fähig iſt, trägt ſie beſtändig mit ſich; dergleichen iſt, wie auf einem Portrait ein Lächeln, das allmälig zum Grinſen wird. Daß ein Menſch eine beſondere Neigung zu einem Zuſtande, wie z. B. Innigkeit anzeigt, hat, wird man an dem öfteren Wiederkehren dieſes Zuges merken. Der Jähzornigſte hat ſeine ruhigen Momente; ſolche muß auch ſein poetiſches Abbild haben, ſonſt wird er zum Automat, zur Fratze. Auch der Nüchternſte kann einmal berauſcht ſein; daß dies nicht ſeine Natur iſt, wird man ſehen, z. B. beim Cäſar im Antonius. Shakespeare hätte die Nüchternheit ſeines Cäſar nicht mehr in die Augen ſpringen laſſen können, als da er ihn in damit

kontraſtirter Situation darſtellte. Dafür ſind viele Stellen in dieſer Rolle, die nicht geradezu auf Nüchternheitdarſtellung ausgehen. Denn auch der nüchterne Menſch zeigt dieſen Charakterzug nur, wenn er herausgefordert wird. Der ausgemachteſte Paradoxus und Freigeiſt denkt über die meiſten Dinge gerade ſo wie Andere. Der Holofernes bei Hebbel ein Warnungsbild. — Dieſem Mitteltone der Charaktere analog iſt ein gewiſſer mittler Ton der Diktion, gleichſam des Charakters des ganzen Stückes nothwendig, der nach jeder Abweichung wieder eingehalten werden muß, damit neue Abweichungen möglich werden; ein Ton, der zwiſchen Proſa und Poeſie in der Mitte liegt, geſchickt in jeden derſelben überzugehen. Dieſer muß, wie der mittle Ton des Charaktes im Charakter der beſtimmten Rolle, das Gros des ganzen Stückes ausmachen. Nur dadurch wird die leichte, gewandte Beweglichkeit des dramatiſchen Körpers möglich. Daher immer eine gewiſſe Kühle, frei von zu großer Innigkeit und Expanſion in der Darſtellung; dem Weſen der naiven Poeſie entſprechend, die Anlage auf die Wirkung des Ganzen, wo jedes Einzelne mehr blos angedeutet, und beſonders die Gelenke der Charaktere nicht zu ſehr markirt werden, ſondern mehr die Gelenke des Ganzen. Daß dieſe bei Shakespeare ſo ſtark herausſtehen, das hat ſeinen Grund in der ſchlanken Anlage, nicht darin, daß er eine einzige Rede etwa aus dem Tone herausſchreien ließe. Dieſe Gelenke ſind in ganze Auftritte und Scenen ausgeſchwellt, in denen die emanzipirte Poeſie- und Schauſpielkunſt ihre Feſte feiern. — Und mit dem mittleren Tone, oder nenne man es den Grundton des Stückes, hat es praktiſch zunächſt dieſe Bewandtniß: Wie

bei der Anlage eines Kolorits die Lokalfarben lieber blaſſer, als dunkler angelegt werden, weil dieſer blaſſere Ton leichter vertieft und dunkler gemacht iſt, während der dunkler angelegte nicht mehr gemildert werden kann, ſo wähle man bei der erſten Ausführung eines Dramas den Grundton lieber der Proſa oder der Ruhe, der Heiterkeit näher, als ferner; man erhält dadurch größere Möglichkeit, mannigfaltig zu ſein; man hat eine ungeheure Breite der Gradation des Tones vor ſich. Der geiſtigen Perſpektive, d. h. der relativen Wichtigkeit der Momente, kann dann die Ausführung völlig entſprechen. Wer gleich in der Ruhe, noch ehe die Leidenſchaften ſich erheben, einen ſtark poetiſchen, d. h. bedeutend über die gemeine Wirklichkeit erhabenen Ton anlegt, dem wird es dann, wo es Steigerung gilt, bald an den Mitteln fehlen, dieſe Steigerung mit Poeſie zu begleiten. Es wird Monotonie eintreten, und ein Gefühl von Ohnmacht. Jenem Grundtone der Diktion entſpricht der Grundton des Schauſpielers. Je mehr ſein Ton und ſeine Redeweiſe in den ruhigeren, ſo zu ſagen mittleren Stellen dem Sprachtone und der Sprechweiſe des gewöhnlichen Lebens nahe ſteht, deſto höher kann er den Ausdruck ſteigern, ohne in's Unſchöne zu verfallen. Deßgleichen, je gewöhnlicher die Geſtalt in der Anlage iſt, d. h. je mehr Durchſchnittsmaaß, deſto mehr kann ſie durch Situation und Leidenſchaft wachſen. Das ſtete Zurückkehren zu jenem Mitteltone erhält ſeine Kraft für die Steigerungen friſch. —

Gefahren der Reflexion.

— Nun endlich kenne ich meinen Feind genau, von Ansehen und Namen; er heißt: zu große und fortwährend wirkende Neigung zur Vertiefung des Verstandes. Damit hängt der Hang zusammen, Figuren und ihr Handeln, den ganzen Vorgang in Detail zu zerlegen, statt sie daraus aufzubauen. Statt die auseinandergelegten Theile nun zusammenzufassen, zerlege ich sie von Neuem; nun habe ich eine Anzahl von kleinen Motiven, so groß, daß mein Ueberblick nicht mehr die für die Darstellung wesentlichen herausfinden kann. Der Fehler kommt daher: Meinen ersten Versuchen fehlte, daß der überblickende Verstand nicht im Gleichgewichte mit Phantasie und Empfindung stand. Dem abzuhelfen, gab ich dem Verstande wiederum durch Uebung ein lähmendes Uebergewicht gegen jene anderen Kräfte. So verlor er die Natur des intuitiven Verstandes. Immer weiter auf dem Irrwege, der vielleicht ein nothwendiger war, faßte ich als Aufgabe des Dichters, den reflektirenden Verstand zu überzeugen. Da nun doch Phantasie und Empfindung noch nicht so geschwächt waren, diese Tyrannei schweigend zu erdulden, schwollen mir meine Pläne in's Maaßlose an, und fühlte ich bei möglichster Causalität bis in das Kleinste hinein, je mehr der Verstand sich befriedigte, eine Unbefriedigung des ganzen Menschen. Ueber dem zweck- und ziellosen Herüber und Hinüber verlor ich Hoffnung, Lust und Kraft. Es war ein ähnlicher, und doch entgegengesetzter Irrthum wie der der sentimentalen Dichter, die ihren eigenen Affekt an die Stelle des Dargestellten setzen (das Aeußerste darin

Tell's Monolog, wo der Dichter erregt, und die Perſon ruhig iſt), die Empfindungen, die die Perſon haben ſollte, ſelbſt haben, und dafür die Reflexionen, die der Dichter machen muß, der Perſon geben. So ſollten meine Perſonen den Verſtand unmittelbar orientiren, d. h. ich legte die Reihe der Ideen, die dem Vorgange zu Grunde liegen müſſen, in den Vorgang ſelber; der Dialog beſtand faſt aus lauter Beziehungen auf dieſelbe, der Dialog der Perſonen ſollte zugleich eine fortwährende Verſtändigung zwiſchen dem Verſtande des Dichters und dem des Zuſchauers auch über die kleinſten Motive des Vorgangs, über die Intentionen des Dichters mit dieſen Motiven ſein; während doch hier Totalität ſich an die Totalität des Zuſchauers wenden ſoll. —

Das Sentimental-Schöne.

Warum das Schöne in Schiller ſo ſtark wirkt? Weil er es mehr nur in der Sehnſucht, in dem Streben danach beſaß; weil es nicht ſein Eigenthum war; ſein Naturerbe, ſo ſah er es durch das Medium ſeiner Sehnſucht. Und dies, durch das Medium der Sehnſucht angeſchaute Schöne iſt das Idealſchöne. Das Bild nicht, ſondern die Sehnſucht danach iſt ſchön, ſo entſteht das Rührende; dieſe Sehnſucht des nicht Beſitzenden wirkt in ſeinen Zuhörern dieſelbe ſympathetiſch, die es ebenfalls nicht beſitzen. Deßhalb die Wirkung Schiller's ſo viel verbreiteter, als Goethe's, der das Schöne als Naturerbe beſaß, und nur auf die Wenigeren wirken wird, die es in größerem oder geringerem Grade ſelbſt beſitzen. Aber dieſe ganze Wirkung iſt eine ruhigere, wie es der Genuß eines wirklichen Beſitzes iſt, während die Sehnſucht nach

Dem, was wir nicht haben, einen ungestümeren und zugleich einen geistigeren Charakter zeigt, der sich zum geistigen Rausche steigern kann.

Anforderungen der Phantasie an die Darstellung.

— Die Motive müssen klare sein, d. h. uns klar im Augenblicke, wo sie wirken, aber nicht deutlich, denn die Deutlichkeit verkleinert und schwächt die Dringlichkeit des Moments, da der in's Spiel gerufene Verstand dem Zuschauer das Vergrößerungsglas der Phantasie vom Auge nimmt, und seine scharfe Brille an die Stelle setzt. Der poetische Gedanke, der die Empfindung, sie mildernd, plastisch macht, muß schon die Scenen, die der Wirklichkeit am nächsten sind, so zu sagen symbolisiren; dann läßt man sich auch ganze Scenen gefallen, in denen nur symbolische Wahrheit ist, z. B. die Werbungsscene Richards III. um Anna. Deßhalb darf auch die prosaische Form, d. h. die Stelle, wo der Dialog in Prosa ist, die Region der Bildlichkeit nicht verlassen. Wie viel diese Bildlichkeit und der geistige Gehalt thut, wird man zu seinem größten Vortheile in den Scenen gewahr, die ohne dies Mittel peinlichst wirken würden. Das Ganze des Vorganges muß in Scenen, wo dem Sinne etwas Schreckliches gezeigt wird, zu einem geistig concentrirten Phantasiebilde, so zu sagen zu einem emphatischen Gleichnisse werden. Indirekte Darstellungsmethode. — Der Affekt hat eine beständige Tendenz zum Allgemeinen. Er hat eine gewisse Ungerechtigkeit und Rücksichtslosigkeit darin, daß er in dem Individuellen, das ihn erregt, etwas Allgemeines finden will. So wird z. B. der betrogene Liebhaber dem ganzen Geschlechte Das Schuld

geben, was das Individuum an ihm verbrochen hat. Der Menschenhaß ist so zu sagen ein chronisch gewordener Affekt über einige wenige individuelle Erfahrungen. Die Stimme des Affektes liefet sich in der ganzen Natur; die Nachtigall singt, der Waldbach rauschet, was der Affekt fühlt. Der Affekt ist daher ein großer Helfer beim Verallgemeinern. Was Lear im Affekte sagt, z. B. in der Sturmesscene, dann in der, wo er predigen will, sind ganz allgemeine Typen. Verkehrt ist daher die eigensinnige Konsequenz der sich immer steigernden Individualisirung des schon Individuellen, aus der Bemühung, ja immer Wahrheit zu geben. Dadurch hauptsächlich entsteht Poesie, daß im Typus stets der einzelne Fall, und im einzelnen Falle der Typus zugleich erscheint, zu dem er gehört. Dies stete Verbesondern des Allgemeinen, und Verallgemeinern des Besonderen geht bei Shakespeare Schritt vor Schritt mit der Darstellung des Verlaufes. Die besondere Handlung selbst und die Charaktere sind eine stete Individualisirung: in den Seelenzuständen und dem geistigen Gehalte, auch in den primitiven Motiven verallgemeinern sich jene wieder. — Der Vers thut auch etwas zur Verallgemeinerung oder Milderung, während die Prosa leicht die untünstlerische Illusion zur Folge hat. Wie nun Shakespeare Dasjenige, was in wirklicherer Behandlung peinlich werden muß, in auch äußerlich abgehobener Poesie giebt, um immer zu erinnern, was man sehe, sei keine Wirklichkeit, so wird man kaum Eine Scene der leicht peinlich werdenden Art in Prosa bei ihm finden. Ja ein Stück, wie Richard III. hat gar keine Prosa, und der poetisch-allgemeine Ausdruck herrscht darin vor. Ein Charakter wie Richard III. konnte

auch nur in durchaus poetiſcher Haltung entfaltet werden, ohne von ſeiner Großartigkeit zu verlieren; ein Grad mehr Vertraulichkeit im Tone, und er würde in's Gemeine, Widrige fallen. — Der ſpezifiſche Unterſchied des Shakespeare'ſchen Dialoges vom antiken, worin die objektive Schilderung auch objektive Form hat, d. h. blos eine rhetoriſche, iſt der, daß der antike nicht zugleich mimiſche Darſtellung iſt.

F. Studien aus den Jahren 1860—1865.*)

Scheinbare Zusammenhangslosigkeit bei den englischen Dramatikern.

Es ist wahr, die scheinbare Zusammenhangslosigkeit der einzelnen Scenen bei den englischen Dramatikern fällt uns auf, wenn wir vom französischen Theater oder von dem nach ihm gebildeten hinweg zu ihnen kommen, dennoch ist die höhere Illusion und die Idealität des Vorganges, besonders bei reichen Stoffen, und besonders der anspruchslose Schein absichtsloser Natur nur bei ihrer Behandlung der Scenenfolge möglich. Was das Behagen, das Unabsichtliche, die künstlerische Wirklichkeit im Dialoge betrifft, so scheinen mir Shakespeare's nächste Nachahmer, wie Webster ꝛc., in denselben Fehler zu verfallen, der uns bei den Romantikern von Tieck's Schule begegnet; jenes künstlerische Sichgehenlassen ist kein scheinbares bei ihnen, sondern ein wirkliches, kein Kunstmittel, die ungeheure Absichtlichkeit der Sache selbst äußerlich zu maskiren, sondern sie sehen darin eben die Aufgabe der Kunst selbst; es ist kein dargestelltes Sichgehenlassen der Personen des Gedichtes, sondern des Dichters selbst. —

*) Manuscriptband IV, Heft 5, gr. 4°, 290 Seiten.

Die Schuld der Romantik.

— In Reaktion gegen die Phantasterei der Romantiker haben wir auf das Verständige zu viel Gewicht gelegt, wie denn ein Extrem zu dem anderen zu führen pflegt. Nun gilt es, uns wieder der richtigen Mitte zuzuwenden, wenn wir es vermögen, den intuitiven Verstand zu stärken. In der Schwäche des intuitiven und in der Ueberstärke des analytischen Verstandes liegt das poetische Uebel unserer Zeit. —

Ueber Lessing.

Bei Gelegenheit der Minna v. Barnhelm, die ich in diesen Tagen wieder las, habe ich Lessing von Neuem bewundert. Die Sage, er sei kein Dichter, sollte doch wirklich einmal in ihr Nichts zurückgehen. Ein einfachstes Saamenkorn von Stoff so auszuschwellen, daß man beständig interessirt wird, ist wahrlich nicht Sache des Verstandes allein. Dieser hat allerdings sein Mögliches gethan. Der Eindruck des Ganzen wird durch den Eindruck jedes Einzelnen weise unterstützt, nie gestört, oder in der Richtung verschoben. Interessant war mir es auch, hier das erste deutsche Stück zu betrachten, welches den Shakespeare bewußt und unmittelbar sich zum Muster nahm, ich meine nicht den Shakespeare, der noch in den englischen Stücken zu Lessing's Zeit zu erkennen ist, und solchergestalt mittelbar auf unser deutsches Drama eingewirkt hat. Minna und Franziska sind Porzia und Nerissa; auch der Ring im Kaufmann hat hier herübergewirkt. Der Dialog erinnert sehr an Shakespeare; doch wüßte ich unter allen deutschen Nachfolgern Shakespeare's keinen, selbst Goethe nicht, noch weniger Schiller,

der ſich „an dieſem fremden Feuer ſo beſcheiden gewärmt hätte," als Leſſing; keinen, der originaler ihm gegenüberſtände, und dabei die Haupteigenſchaft Shakeſpeare's, die Geſchloſſenheit und Architektonik, wenn auch nur im Kleinen, aufwieſe.

Spannungskünſte.

Was beſonders heut zu Tage auf der Bühne wirkt, gehört eigentlich der Proſa an, ſo die meiſten Spannungskünſte, beſonders in denen die Zeit und der Raum auch äußerlich mitſpielen. Ein zu merklicher cauſaler Nexus wirkt wie unmaskirte Symmetrie im Gemälde. Namentlich kann das ſogenannte Detail leicht in's Proſaiſche ausarten — das gilt beſonders vom pſychologiſchen —, überhaupt Alles, was an den Verſtand appellirt. In der That iſt er nächſt der Phantaſie diejenige Kraft, die bei einem Kunſtwerke am meiſten betheiligt iſt; aber ſein Wirken muß überall mehr als Verhüten, als Wegräumen des Störenden, kurz als ein Negatives ſich beweiſen. Und zwar im Großen; nicht durch kleine Behelfe und Flicken und Leiſtchen. Nicht einmal objektiv, als dargeſtellter, wirkt er poetiſch. Alle ſichtbare Verſtandesoperation iſt proſaiſch. —

Die Reflexion.

Reflexion hilft zur Idealität, denn ſie iſt ein mächtiges Mittel, uns vor überwältigenden Eindrücken zu retten; indem wir über die Sache reflektiren, ſtellen wir ſie aus uns heraus, wir vergeſſen ſo zu ſagen momentan unſeren Bezug darauf. Nur darf die Reflexion nicht als roher Stoff, d. h. nicht als Reflexion des Dichters

erſcheinen, ſondern als Reflexion der dargeſtellten Perſon, als dargeſtelltes Reflektiren mit dem pſychologiſch-mimiſch-rhetoriſchen typiſchen Zubehör, an deſſen Form, Richtung und ſonſtiger Beſchaffenheit man die Perſon, an der es dargeſtellt wird, erkennen können muß. Die Leidenſchaft handelt nicht allein, ſie reflektirt auch; geht irgend Handlung aus Reflexion hervor, ſo iſt es die Reflexion der individuellen Leidenſchaft, aus der die Handlung hervorgeht. Leidenſchaft und Affekt ſind überhaupt die handelnden Kräfte; auch der edle und gute Entſchluß muß ſeine Kraft von einer dieſer oder von allen beiden nehmen. Wenn Tugend die Gewohnheit guter Geſinnung iſt, ſo wird ſie nur in demjenigen Menſchen produktiv werden, der der Leidenſchaft fähig iſt. — Ich werde nun Shakespeare, wie die Alten, von der Seite ihrer Behandlung der Reflexion betrachten und vergleichen. Wer die Reflexion von den Gegenſtänden im Drama ausſchließen wollte, der würde eben ſo ſehr einer Einſeitigkeit ſich ſchuldig machen, als wer das komiſche Element in der Tragödie durchaus ausſchlöſſe; zumal in unſerem Drama, wenn das Drama überhaupt der Spiegel des Jahrhunderts ſein ſoll. —

Shakespeare und Montaigne.

— Merkwürdig iſt die Aehnlichkeit Shakespeare's und Montaigne's im Raiſonnement, das wohl aus der Faſtgleichzeitigkeit, zum Theil aus Bekanntſchaft Shakespeare's mit Montaigne's Werken zu erklären ſein möchte. Auch bei Montaigne iſt die Kühle der Reflexion, welche die geiſtige Geſundheit kennzeichnet; wie er an Shakespeare und die Alten erinnert in ſeinem unerſchütterlichen Fußen

auf Erfahrung und Wirklichkeit. Iſt nicht ein Shakeſpeare'ſches Drama gewiſſermaßen eine in Handlung und Rede gekleidete Abhandlung Montaigne's? Wie erinnert das 19. Kapitel des erſten Bandes über „Philoſophiren heißt ſterben lernen" an den Hamlet! Das „Reifſein iſt Alles" klingt bei jedem Satze Montaigne's als Refrain in unſerer Seele mit. Manche Stellen im Hamlet: „iſt's nicht heut, ſo iſt's morgen" ꝛc. ſind wie aus dieſer Abhandlung in die Tragödie hinübergenommen. Wie Montaigne von ſich geſteht, war dieſe Betrachtung ſeine Lieblingsbetrachtung. Es wäre doch wunderbar, wenn dieſer Montaigne das Urbild des Hamlet wäre, d. h. ſeine Selbſtſchilderung in den Eſſai's; wenn damit das typiſche Schickſal eines ſo Beſchaffenen in's Licht geſetzt worden wäre. Die Reflexion iſt ja eben im Hamlet die Darſtellung eines Reflektirenden; es iſt ja nicht Shakeſpeare's Reflexion, ſondern die dargeſtellte Reflexion überhaupt. Wie Shakespeare in anderen Stücken andere Leidenſchaften und Seelenzuſtände an einem Menſchen darſtellte, ſo hat er es hier mit der zur Leidenſchaft gewordenen Reflexion gethan. Wenn er zeigen will, wie das Uebermaaß von Reflexion und die Abſchwächung der Thatkraft durch philoſophiſches Grübeln den Menſchen zu Grunde richten kann bei den ſchönſten Naturanlagen, bei aller Gunſt des Glückes, ſo muß er eben dieſes Uebermaaß und dieſes philoſophiſche Grübeln darſtellen. Und in der That iſt es nicht Shakespeare's Philoſophie, ſondern Hamlet's, oder wenn man will, Montaigne's. Shakeſpeare iſt nicht ſelber Hamlet. Er hat den Hamlet gedichtet, und Hamlet den Fauſt und den Wallenſtein, d. h. Shakespeare iſt der Spiegel ſeines Jahrhunderts, Schiller

und Goethe ſind ihres Jahrhunderts Spiegelbilder. An ſeiner Einſeitigkeit ſcheitert der Held, er iſt ja eben die Ausnahme, welche durch ihr Schickſal die Regel — die Meinung des ganzen Stückes beweiſet. Zur Darſtellung eines Seelenzuſtandes iſt Reflexion, auch objektiv genommen, unbedingt nothwendig, denn jeder Seelenzuſtand macht ſich Gedanken, wie das Volk ſagt. Je nachdem er ſich zu erhalten, oder ſich ein Ende zu machen ſtrebt, wird er die Reflexion zu Hilfe rufen. Durch ſie erhalten wir eine Empfindung dauernd, durch ſie vertiefen wir uns in ſie, und ſchützen uns zugleich vor ihrer Uebermacht. Reflexion iſt es, wodurch wir ſie ſteigern und ſchwächen können. Sie iſt darum zugleich objektiv ein Mittel für den Dichter, die Eindrücke, die er beabſichtigt, zu verſtärken, und zugleich das Mittel, ſie nicht ſo ſtark werden zu laſſen, daß der Grad von Freiheit darunter litte, der zum Genießen eines Kunſtwerkes unbedingt nöthig iſt. Sie iſt nur da am unrechten Orte, wo ſie das Kalte noch kälter, das Flaue noch flauer macht, dann, wo ſie auf das ſchlaff Rührende geht. Der Name Reflexionsdichter braucht uns nicht zu ſchrecken. Zum Schimpfworte iſt er geworden da, wo Reflexion die ganze Poeſie ſein will und der Dichter uns überall ſeine Reflexion giebt. Wo ſie eine dargeſtellte iſt, da iſt ſie poetiſch berechtigt. Es iſt damit wie mit der Rhetorik. Die Reflexion wird doch die Seele und das Fleiſch des Dramas bleiben, und die Rhetorik ſeine Haut, aber beide müſſen dramatiſch ſein, d. h. durch Charakter, Situation, Leidenſchaft, Affekt, Koſtüm ꝛc. modifizirt, die Reflexion und die Rhetorik der Natur, d. h. beide dürfen nicht Rohſtoff ſein, vielmehr poetiſch-dramatiſch repro-

duzirt. — Der Individualismus kann keine beſſere Arzenei, kein beſſeres Gegengift finden, als allgemeine Betrachtungen von der Art und Weiſe wie bei Montaigne, wo ſtets von der Erfahrung ausgegangen wird, nicht von einem ſelbſt gemachten Ideale, wo alſo die einzelnen Fälle ihre ihnen zukommende Stelle finden, wo ſie ſich unter den Durchſchnitt ſubſumiren. Montaigne ſtellt nicht ſowohl eine poſitive Norm auf, vielmehr räumt er die falſche hinweg; auch iſt ſeine Art der Betrachtung mehr anthropologiſcher als pſychologiſcher Natur, und beſonders vergißt man darüber die ſteife Syſtematik, die dem Poetiſchen am meiſten hinderlich iſt. —

Reflexion.

Schon Goethe hat die verſchiedenen Philoſophieen der Alten als Repräſentanten typiſcher Vorſtellungsarten, Neigungsrichtungen und Lebensanſchauungen charakteriſirt. So gründet ſich die Tragödie der gleichen Berechtigungen auf Reflexion, d. h. wenn das Handeln nicht aus den Reflexionen hervorgeht oder hervorzugehen ſcheint, ſondern aus Leidenſchaft; was Leidenſchaft im Ehr- oder Herrſchſüchtigen ꝛc. wirkt, das beſchönigt Reflexion. Der Menſch ſucht ſeine Leidenſchaft mit Reflexion Anderen plauſibel zu machen, und ſich ſelbſt, weil ihm dies eine Bürgſchaft iſt für die Meinung Anderer. Wunderbar iſt es, daß der Menſch auch in Meinungen durch Geſellſchaft, durch Beiſtimmen und Gutheißen ſich geſtärkt fühlt. Der Zorn, überhaupt Leidenſchaft, iſolirt ihn, aber erſt mit der That, durch welche die Iſolirung ſich darſtellt, wo er gleichſam ein Einzelner iſt, kommt die Reue über ihn. Vorher entfernte er ſich von der Ge-

meinſamkeit, dem Mittelſchlächtigen der Menſchen; nun aber fühlt er, daß ſie ſich von ihm entfernen müſſen; in der That ſagt er ſich von der Gemeinſchaft los, nach vollbrachter That ſagt die Gemeinſchaft ſich von ihm los. Schuld folgt aus innerer Iſolirung, und ihre Herausſtellung — als Thatſache — in die Handlungswelt, iſt der Beginn völliger Iſolirung. Es iſt eigen: die eigentliche Individualität, das Andersſein als der Mittelſchlag, iſt bei Shakespeare bis zur vollzogenen Schuld; dann reagirt in dem Helden ſelbſt der Mittelſchlag; er muß zu ſeinem Schmerz wahrnehmen, daß er im Ganzen und Großen doch auch nur Mittelſchlag iſt; als Individuum wird er ſchuldig, als Mittelſchlagsmenſch leidet er dafür. — Es giebt auch eine indirekte Art, ſeiner Zeit das Spiegelbild ihrer Geſtalt zu zeigen; von dieſer Art iſt das Spiegelbild, welches Tacitus in der Germania ſeiner Nation zeigt. — Der Stoff iſt allgemeinſte Reflexion, die Form nur individualiſirt ſie. — Das unterſcheidet Schiller von Shakespeare, daß bei Schiller, wie abſichtlich, die Form mehr rhetoriſch im eigentlichen Sinne, als mimiſch-rhetoriſch iſt. Er mag nicht, daß eine ſeiner Reflexionen verloren gehen ſolle, ſie ſtehen in ſeiner Rede wie Juwelen zum Herausnehmen, während bei Shakespeare das Tiefſinnigſte nur wie ein verlorener Naturlaut als Welle in der Fluth des Affektes oder in der Unmittelbarkeit der ruhigeren Stellen vorübergeht. Seine Perſonen machen die Reflexionen, die jeder Andere an ihrer Stelle machen könnte, aber ihr Charakter und der Zuſtand, in dem ſie dieſe allgemeinſten Reflexionen machen, giebt ihnen einen durchaus individuellen Körper. In dem Antagonismus von äußerſter Allgemeinheit der

Reflexion und äußerster Individualität der Einkleidung liegt oft ein hinreißender Reiz. — Schiller's Personen reden, — wie man im gemeinen Leben sagt — wie Bücher; auch die in Goethe's Tasso ꝛc. Die Personen Shakespeare's dagegen reden wie Menschen. Schiller läßt seinen Personen ihre — nur zu oft seine eigenen — Reflexionen nach den Regeln der gebildeten und gewitzigten schönen Redekunst stylisiren; die Shakespeare's sprechen die ungelernte Kunst der Natur; jede Leidenschaft, jeder Affekt, jeder Stand, Alter, Geschlecht, jede momentane Situation hat ihre eigene Redekunst, in der zugleich Naturell, Bildung und Temperament und Charakter des individuellen Menschen wirken. Ueberall finden wir daher Unmittelbarkeit — Emanzipation von der logischen und oratorischen Gedanken- und Wortfolge. Schiller ist es darum zu thun, daß die Reflexion so, d. h. in solcher Form herauskommt, wie sie als Citat sogleich in den gebildeten Verkehr, als geprägte Münze in Umlauf kommen kann. In seinem Bergschachte stecken überall die geprägten Thaler und Dukatenstücke, blinkend und locker im Gesteine, so daß man sie mühelos herausnehmen und damit in die Tasche fahren kann, und den Schacht nicht verläßt, ohne die Tasche voll ausgeblichem Golde mit davon zu tragen. Bei Shakespeare sehen wir die unterirdischen Kräfte wirken, da sind die chemisch-tellurischen Prozesse, die das Metallblut schaffen und durch die Erdadern plumpen; wir hören den Pulsschlag der Natur, nicht das Dröhnen des Prägestockes. Der Zuschauer muß die eigene Kraft in Bewegung setzen, freilich auch den Hebepfennig besitzen, und die bewachenden Geister und Schrecken besiegen, um den ungeprägten Schatz zu

heben, der ihm nichts nutzt, wenn er ihn nicht selber stempeln kann. — Daher auch die Einförmigkeit in Schiller's idealen Charakteren, weil der eigentliche Kern derselben immer auf Würde, Repräsentation, d. h. Anstand herauskommt. — In Folge des Widerspruches der gesetzten Aufgabe mit der Natur des sich die Aufgabe Setzenden läßt Shakespeare gern seinem Helden den Zustand aufzwingen, welcher mit seinem Wesen im stärksten Kontraste steht. Der König in jedem Zolle, der geborene Gebieter muß betteln, der Betrübte scherzen (Narr im Lear), der Sanfte muß gewaltsam sein (Brutus), der Redliche falsch (Pisanio, Isabella), der Melancholiker und tiefst Getroffene muß Possen reißen, — der Mensch, der die Arglosigkeit selbst ist, muß in Eifersucht wüthen (Othello), der Ascet wird von sündiger Begier gepackt (Maaß für Maaß). Der Neoptolem bei Sophokles muß lügen, Herakles muß jammern ꝛc. —

Die Elektra des Sophokles.

Welch' wunderbare Gestalt die Elektra des Sophokles; wie wunderbar alle Schwäche und alle Stärke des Geschlechtes in der Gestalt; Haß aus Liebe, wodurch auch der Haß schön und weiblich wird. Wie schön, daß sie nicht selbst handeln muß; das kommt dem Manne zu. Wie ganz anders hier, als so oft bei Schiller und anderen Neueren, wo die Geschlechter ihren Charakter vertauschen. Wie ist die Thekla Mann neben dieser Elektra, trotzdem, daß die Situation hier unendlich gewaltsamer ist. In jener Rede der Antigone läge der Schlüssel zum idealen Wesen des Weibes, wenn sie hieße: nur mit zu lieben, mit zu hassen bin ich da, oder zu lieben und mit zu hassen bin ich da, d. h. aus

Liebe mit zu haſſen; im Haſſe der bloße Gefährte, im Lieben aber die Erſte. Die Schwäche, wo es dem Gewaltſameren gilt, dem Wehethun, dieſe Manneſchwäche iſt des Weibes Stärke. Chryſothemis würde auch ſtärker haſſen, ſo ſtark wie Elektra, wenn ſie ſo ſtarker Liebe fähig wäre, wie es Elektra iſt. Es wäre gewiß intereſſant, wenn Sophokles uns auch eine Erkennungsſcene zwiſchen Chryſothemis und Oreſt gegeben hätte; wir würden ſie auch da weniger leidenſchaftlich geſehen haben; gewiß hätte ſie in dem Maaße der Schweſterfreude, deſſen ſie fähig, die Gefahr nicht vergeſſen, und ſie würde den Oreſt gewarnt haben, wenn es nöthig geweſen wäre; aber ihr gegenüber hätte Oreſt die Stärke behalten, ſeine Maske fortzuſpielen; wo nicht, ſo würde ſie gewarnt haben über Noth, weil ſie die eigene Gefahr nicht vergeſſen hätte. Die Wirkung des Stückes iſt wunderbar calculirt. Wie hat Sophokles den Zuſchauer all Das wünſchen gemacht, was vorgeht, wie einheitlich iſt die Stimmung. Für die Klytämneſtra und den Aegiſth iſt durchaus nicht die mindeſte Sympathie erregt, ſo daß etwas davon dem Nemeſisgefühle in die Quere käme. Freilich macht dieſe Art der Behandlung, die ſich auf Darſtellung der Kataſtrophe einſchränkt, die Stimmungseinheit viel leichter; und doch hat ſie keine von den drei Tragödien des Sophokles aus dem Labdakidenmythus. Auch die Aehnlichkeit der Dialogführung in der Scene Oreſts und Elektras mit den Werbeſcenen im Richard III. fiel mir auf. — Die Elektra hat bereits etwas von Shakeſpeare; dieſe Auslebeſcenen, die nicht unumgänglich zum Mechanismus der Handlung, aber zur Poeſie des Charakters weſentlich ſind — wie eben die Erkennungsſcene —

sind ganz im Geiste Shakespeare's. Wir mußten sehen, wie diese Elektra liebt, um die Schönheit ihres Hasses zu verstehen; sonst war dieser Haß unschön und unsere Theilnahme löste sich von ihr selbst los. Shakespeare und Sophokles sind wirklich Zwillingsbrüder; Shakespeare'n unterscheidet der unendlich weitere und tiefere Kreis der Erfahrungen von Sophokles, er vereinigt die Naivetät der alten Welt mit dem geistigen Reichthum der modernen; daß er trotzdem der einfältigen Natur so nahe blieb wie Sophokles, das ist bei ihm ein größeres Lob. Nach der Erkennungsscene steht Elektra erst als geschlossener Charakter vor uns, und zugleich sehen wir doch, daß dieser kein abstraktes Gespenst ist; sie hat nun einen Kern, der ist: Energie, mächtige Leidenschaftlichkeit; aber sie ist nun auch nicht eine personifizirte Leidenschaft: „Haß". Sie ist der Liebe so zugänglich, als dem Hasse; ja, was mehr ist, und worin eben die ideale Schönheit liegt: sie würde nicht so gewaltig hassen, wenn sie nicht so gewaltig liebte. Denn ihr Haß entspringt aus der Liebe zu ihrem gemordeten und nach dem Tode noch von seinen Mördern verhöhnten Vater, und dem dadurch verbannten und beraubten Bruder. Daß sie der eigenen Leiden mit gedenkt, das macht sie nur menschlicher; aber man thue die Erkennungsscene weg, und dieses Gefühl der eigenen Leiden wird vorschreien und die ideale Weiblichkeit, das was die Freud- und Leidhelferin, die Liebes- und Haßgesellin — wie in dem alttestamentlichen: ich will ihm eine „Gehülfin" machen — charakterisirt, diese ideale Weiblichkeit wird verloren gehen, wir werden zu sehr die unversöhnlich ihr persönliches Leid Hegende, die Rachsüchtige sehen, die im blinden Affekte immer noch mehr Kränkung sich zuzieht. —

Das Spartaniſche.

Montaigne rühmt gegenüber den Athenienſern, die Alles im ſchönen Scheine, ſchöner Form, auch in der Rede geſucht, die Lakedämonier, bei denen der Unterricht hauptſächlich bezweckte, ein richtiges, praktiſches Urtheil über Perſonen und ihr Thun, bei dem Jünglinge, ja ſchon bei dem Knaben herauszubilden. Auf dies Letztere zielt Shakespeare in ſeinen Tragödien vor Allen, und ſein Studium bringt darum praktiſchen Nutzen, während Schiller in den ſeinen das Vermögen des praktiſchen Urtheils durch Verwirrung ſchwächt zu Gunſten des athenienſiſchen ſchönen Scheines.

Das Verbergen der Maſchinerie. — Schuld und Charakter.

Wie flüſſig iſt bei Shakespeare der Vorgang, in welchen faſt unmerklich die Handlung eingelaſſen iſt, wodurch wir ſie mit erleben, wir wiſſen nicht, wie? Wie iſt es ihm gelungen, die Blumenſtiele dem Auge zu verbergen, ſo daß der Kranz nur aus den Blumen ſelbſt zu beſtehen ſcheint. Wie ſind ſo gar keine Anſtalten ſichtbar! Das Ganze eine Reihe von Auslebeſcenen der intereſſanteſten und amüſanteſten Art. Jene Verknüpfungen und Vorbereitungen, die uns in anderen Stücken mehr oder weniger die Maſchinerie ſehen laſſen — wie iſt im Shakespeare keine Spur davon! Leſſing ſagt: „wo wir viel nachdenken müſſen, können wir wenig fühlen"; deßwegen räth er dem Trauerſpiele eine einfachſte Verwickelung an. Die Shakespeare's ſind auch wirklich in dieſem Sinne einfachſt. — Er operirt mit den einfachſten, allgemeinſten, primitivſten Motiven. —

Seine Verknüpfung ist immer das einfachst-nothwendige unmittelbare Hervorgehen der Schuld aus der Charakterdisposition, das unmittelbarst-nothwendige Hervorgehen des Leidens aus der Schuld, nach dem einfachsten Naturgesetze der Seele, eine ideale Verknüpfung, in der die Idee selbst der Pragmatismus ist, so daß der ideal-ethisch-psychologische Gehalt des Stoffes und nichts Anderes, dieser Gehalt, unvermischt mit etwas Anderem, als er selbst, das Stück ist. Jetzt ist die pragmatische Verknüpfung die Hauptsache, das ethische Resultat des Ganzen wird so zu sagen gelegentlich mit erreicht, d. h. eigentlich zufällig. Das Resultat, auf so verschiedene Weise gewonnen, läßt sich charakterisiren, dort als ethisch-psychologische Nothwendigkeit der Sache, hier als poetische Gerechtigkeit des Autors. Man vergleiche den Macbeth mit der Emilia Galotti. Dort kann der Ausgang kein anderer sein, denn das Gewissen muß die That rächen, und wenn auch Macbeth am Leben und bei Macht bliebe. Das Stück ist eben nur die That und die Rache des Gewissens dafür. Hier, könnte die Emilia recht gut gerettet werden und leben bleiben, die Maschine brauchte nur eine etwas andere zu sein; diese Aenderung könnte pragmatisch eben dieselbe Musterhaftigkeit haben; aber, so oder so — der Ausgang folgte nicht aus der einfachsten Natur der Sache, sondern aus der Willkür des Autors. —

Philosophische Dramaturgie.

Seit die Philosophie sich in die Dramaturgie gemengt hat, ist das sinnliche Moment, das im Drama die größte Rolle spielt, ganz von seinem Ansehen, ja, ich möchte

ſagen, in eine gewiſſe Anrüchigkeit gekommen. Seitdem ſind die Leſedramen aufgekommen, d. h. ſehr gebildete epiſche und lyriſche Gedichte oder Gemenge aus Beiden, mit abgeſetzten Reden und darüber geſchriebenen Namen, worin die etwa wilden Thaten des Stoffes ſeltſam mit der Bildung der Perſonen und ihrer Sprache ſtreiten. Ein rhetoriſches Rechten von Geſichtspunkten miteinander, eine neue Art von Moralitäten, nur daß die allegoriſchen Weſen hiſtoriſche, d. h. individuelle Namen führen. Sonſt verlangte man z. B., daß der tragiſche Held den ſinnlichen Eindruck überwältigend machen mußte, jetzt genügt, daß die Reflexion nachweiſet, er habe die philoſophiſchen Erforderniſſe zum tragiſchen Helden; ſonſt mußte ſeine Schuld ſinnlich in die Augen fallen, und das aus derſelben folgende ebenſo ſinnlich dargeſtellte, und durch die Rhetorik der Seelenzuſtände ſympathetiſch mitgetheilte Leiden war eben das Stück. Jetzt genügt nachzuweiſen, daß er wirklich eine Schuld habe, vielleicht eine unbewußte oder unwillkürliche, und deßhalb nicht ohne Grund ſei, Leiden zu empfinden, alſo auch wohl welche empfinde, wenn er ſie auch nicht gewaltig austöne. Ich hoffe noch zu erleben, daß der philoſophiſche rechte Held gar nicht ſinnlich, d. h. perſönlich im Stücke vorkommt, genug, wenn ſich durch Reflexion nachweiſen läßt, daß eine Perſon, von der zuweilen darin geſprochen wird, die philoſophiſchen Erforderniſſe zu einem tragiſchen Helden beſitze. Wenn eine unbewußte oder unwillkürliche Schuld, warum nicht ein unbekannter oder unſichtbarer Held?

Dramatiſche Diktion.

Sonſt meinte man, was lyriſch oder epiſch ſchön an der Sprache ſei, ſei noch nicht dramatiſch ſchön; wenn die Tragödie ein Faktum bringe, das man durch Verlegung in eine wildere, rauhere Zeit, ſo zu ſagen durchſchnittlich erſcheinen laſſen könne, ſo müßten die Perſonen, in denen alſo dieſe Zeit dargeſtellt würde, auch in der Rauhheit oder Sanftheit, Gewandtheit oder Starrheit ꝛc. der Sprache die Aufgabe dieſer Darſtellung löſen helfen. Ebenſo habe jeder Seelenzuſtand ſeine gewiſſen mitunter unſchönen Züge, ſtammelnde, wie Eisgang praſſelnde oder einſilbig-verſagende Sprache. Ja man meinte, das Säuſeln eines Frühlingslüftchens wirke nur durch Kontraſt ſo lieblich, und könne ununterbrochen einſchläfern und langweilig werden; ein Sturm mit dem Gekrache brechender Bäume ſei ein nothwendiges Gewürz, um die Süßigkeit nicht dem Gaumen fade werden zu laſſen. Im Epos mögen die Perſonen immer ſchön reden, denn ſie reden nicht ſelbſt, ſondern der Dichter erzählt uns, was ſie reden, ihre Aeußerungen kommen uns vermittelt durch des Erzählers Naturell zu; dieſes möge immer ſich ſchön zeigen, das könne ſeinem Gedichte nur zugute kommen. Das lyriſche Gedicht vertrage fortwährende Schönheit und immer gleichen Fluß, ſchon um ſeiner Kürze willen. —

Leſſing antwortete auf die Frage, welche Ausdrucksweiſe im Drama die ſchönſte ſei, echt realiſtiſch: jedesmal die treffendſte iſt die ſchönſte. Die Alten waren in ihrer Praxis anderer Meinung; aber ihr Grund war kein abſtrakt-philoſophiſcher, kein idealiſtiſcher, ſondern ſo rea-

liſtiſch, wie der Leſſing's. Er beruhte ganz auf der ſinnlichen Erſcheinung. Da ihre Theater von ſo ungeheurer Größe, ihr Publikum ein ſo zahlreiches, das Gebäude ohne Dach war, ſo mußte man auf Mittel denken, die Geſtalt zu vergrößern und den Sprachton zu verſtärken. Es wurden Masken nothwendig und lange, groß geworfene Gewänder. Mußte das Geſicht regungslos bleiben, ſo war es beſſer, man machte es ſchön, als häßlich. Wenn nun die redende Perſon kein wechſelndes Mienenſpiel zeigen, keine feinen, kleinen mimiſchen Züge anwenden konnte, warum ſollte die Rede einen Mienenwechſel haben und feinere mimiſche Züge? Es wäre ganz dem feinen Sinne der Griechen entgegen geweſen, Rede und ſichtbare Erſcheinung in ſo ſtarkes Mißverhältniß zu ſetzen. Shakespeare ſchrieb nicht für Masken, nicht für die koloſſalen antiken Theater. Seine Sprache iſt daher durchgängig mimiſch, nie erſtarrt ſie zur Maske, aber ein jedes Stück hat ſeinen beſonderen Maaßſtab für die Größe und Stärke oder die Feinheit ſeiner einzelnen Züge, für die Zähheit und Allmäligkeit der Bewegungen. Jede ſeiner Tragödien hat ihren Stil, d. h. eine vollſtändige Uebereinſtimmung und Verhältnißmäßigkeit der einzelnen Motive, des Stoffes und der Ausführung. Im Lear iſt, wie im Macbeth, wie in der Kompoſition kein kleines Motiv, ſo auch in der Sprache kein fein- und klein-mimiſcher Zug. Alles iſt typiſch groß und gewaltig. Seine rhetoriſchen Figuren ſind immer pſychologiſch-pathologiſch-mimiſche Figuren. Wenn ich Schiller's Ueberſetzung des Macbeth betrachte, ſo habe ich, was die Mimik der Sprache betrifft, — denn die charakteriſtiſch-geſtikulirende Sprache iſt die dramatiſche — einen ähn-

lichen Eindruck, wie wenn uns ein Ueberſetzer ſtatt der poetiſchen Inverſionen die logiſche Wortfolge und den gemeinen Menſchenverſtand jener charakteriſch-leidenſchaftlich-ſchwungvollen Rede gäbe. Ja ſelbſt ſeinem Symbolum, der Schönheit um jeden Preis, wird er oft untreu. Man vergleiche die Zeile der Tieck'ſchen Ueberſetzung „ich habe mit dem Grau'n zur Nacht geſpeiſt" mit Schiller's Wiedergabe: „ich hab' zu Nacht gegeſſen mit Geſpenſtern." Auch Schlegel hat zuweilen die dramatiſche Sprache Shakespeare's in die eines ſogenannten Leſeſtückes umgeſetzt, z. B. O that this too, too solid flesh would melt! „Zerſchmölze doch dies allzu feſte Fleiſch!" Ich gebe zu, dem ruhigen Vorleſer beim Thee wird dieſe Ueberſetzung die bequemere zum Sprechen ſein; dem Schauſpieler aber, der voll iſt von dem Affekte, den er darſtellen ſoll, wird ſie zu ſchwach ſein, eben um des milden Fluſſes der Worte willen, da der Affekt des Aergers, wie alle Affekte, das Nachdrückliche, das Stoßende ſuchen. Spricht er die treuere Ueberſetzung: „o daß dies zu, zu feſte Fleiſch zerſchmölze", ſo wird es ihm leichter fallen; noch beſſer, wenn er das „zerſchmölze" noch in zwei ärgerlich-polternde Stücke zerbrechen könnte. Ein Leſeſtück wird für die Reflexion, für lyriſche und epiſche Wirkungen, ein wirkliches Drama für die unmittelbare Anſchauung gedichtet. In dieſer müſſen die Kontraſte ſinnlich wirken. Es nach Dem zu beurtheilen, was davon ſich aufſchreiben ließ, und frei von dem Zauber, der nur bei guter Aufführung wirkſam iſt, heißt einen Leichnam kritiſiren. — Wer beurtheilte wohl ein Gemälde nach der bloßen Untermalung? Gleichwohl beurtheilt man Dramen, ohne ſie aufgeführt geſehen zu haben.

Was von einem echten Drama aufgeschrieben ist, ist nichts als Untermalung des Gemäldes. Shakespeare und nach ihm Lessing waren so bescheiden, dem Schauspieler seinen Theil an dem Werke zu gönnen; dann aber überwucherte die Eitelkeit der Poeten und gab dem Geschöpfe die Haut, den Umrissen die Farbe selber hinzu. Das büßt sich nun bei einer Aufführung; solch ein Stück macht den ganzen Eindruck beim Lesen und den halben bei der Darstellung. Wäre unsere Kritik eine echte und gerechte, so würde sie nicht das eine Gedicht, das sie fertig und das andere, das sie erst halb fertig sieht, über Einen Leisten beurtheilen; sie würde einen Unterschied machen zwischen Lesestücken und wirklichen Schauspielen. Die Lesestücke beurtheilt sie nach dem abstrakten Maaßstabe der Poesie überhaupt; gut. Aber dann sollte sie an das wirkliche Schauspiel den Maaßstab dramatischer Poesie legen. Dies nach den abstrakten Möglichkeiten der Poesie überhaupt beurtheilen, ist so ungerecht, als ein Lesestück nach den Beschränkungen der dramatischen Poesie zu richten. Aber unsere Kritik verfällt nur in jene Ungerechtigkeit. Noch schlimmer, da dies einem Publikum gegenüber geschieht, welches durch Mangel dramatischen Sinnes und durch Wirkung falscher Muster, wenn es von Poesie in einem dramatischen Werke spricht, gemeiniglich das Lyrische und Epische meint, besonders das Idyllisch-Epische und das Elegisch- und Rhetorisch-Lyrische. Aber wie viele Rezensenten haben denn ein klares Bewußtsein über die speziellen Unterschiede der dramatischen Poesie von den anderen Gattungen? Lessing nennt Reiz am unrechten Ort Grimasse; unsere heutige Kritik freut sich über lyrische und epische

Schönheiten im Drama, sie hat keine Ahnung davon, daß nur dramatische Schönheiten im Drama für den echten Geschmack schön sind. Ja, sie läßt sich von Tendenzen bestechen, die in eine politische Rede, in einen Zeitungsartikel oder in die polemische Pybliziſtik gehören. Allem diesem gegenüber ist es undankbar genug, einem Pflichtgefühle folgen zu wollen, das nur als ein Mangel an Poesie und Schönheitssinn erscheinen wird. Gleichwohl habe ich mir es fest vorgesetzt, und schon Manches den unterirdischen Göttern geopfert, was mir nach dem Zeitgeschmacke, aber gegen mein Gewissen gelungen war. Nicht als ob ich absichtlich gegen mein Gewissen gehandelt hätte, sondern weil das Fertige der ruhigen Prüfung zeigte, was in der Hitze der Arbeit übersehen wurde. —

— Eine wunderbare Welt ist uns im Drama aufgethan, eine ganz andere, als in der wir leben, aber eine eben so in sich übereinstimmende, und noch mehr mit sich übereinstimmend erscheinende, weil wir sie vollständiger übersehen.

— Bei allen Shakespeare'schen Frauengestalten, auch in seinen Tragödien, ist zu bemerken, daß selbst das Pathos in ihnen von der Erhabenheit zur Schönheit gedämpft und verklärt ist, wie eine gewisse Kühle, eine schöne plastische Ruhe in ihnen ist, die es nie zu der gewaltsamen Aufregung der Gemüthskräfte kommen läßt, die der Schönheit den Abschied giebt. Wahr ist es, die Porzia würde sich nicht in solcher bescheidenen, wahren und doch unübertrefflichen Schönheit darstellen können, wenn ihr zeitig ein Pathos aufgeladen wäre. Wie wunderschön ist die Desdemona in den schrecklichsten Auftritten; es ist da etwas von Betäubtheit durch die Dinge,

die ihrer Natur ſo fremd, gleichſam unglaublich ſind, daher etwas Traumhaftes; die gräßliche Wirklichkeit zu empfinden hat ihr Weſen gar nicht die Fähigkeit; wie das Ohr, das nur ein gewiſſes Maaß von Schall empfinden kann, den Knall von hundert Flintenſchüſſen a tempo nur wie einen einzigen ſtärkeren Flintenknall vernimmt, ſo wandelt ſich ihr die gräßliche Wirklichkeit in einen ſchmerzlichen Traum. In der ſüßen Natur wird ſelbſt der Schmerz ſüß, und ſo wirkt er auf uns ſympathiſch. Dann läßt Shakespeare auch nie das Gefühl der Situation ſo ſtark in uns werden, daß wir den feineren Sinn für das Charakteriſtiſche darüber verlören. — Die Beſcheidenheit der Natur in ſeinen Frauen. — Daher kommt es wohl, daß er keine Tragödie hat, in der ein Weib allein die Hauptperſon iſt. —

Künſtleriſches und philoſophiſches Urtheil.

Die Antigone kann ein Beiſpiel geben, wie künſtleriſches und philoſophiſches Urtheil auseinander gehen. Der Philoſoph ſieht froſchkalt über Geſtalt und Alles, was Darſtellung heißt, weg; ihm iſt es nur um die ſogenannten gleichen Berechtigungen zu thun, nur um die philoſophiſchen Intentionen. Ihm muß das Lebende erſt zur Leiche werden. In ſeiner chemiſchen Retorte verflattert die Poeſie, und beſonders das eigentlich Dramatiſche iſt für ihn nicht vorhanden. — Wie ſorgſam iſt Shakespeare, daß im Romeo weder die Aeltern, noch Tybalt, noch Merkutio, noch Paris einen Bruchtheil von unſerer Theilnahme den Helden entziehen. Wie dämpft er abſichtlich den Eindruck Cäſar's auf den Zuſchauer. Wie iſt im Macbeth vermieden, ein bleiberbes Mitleid

für einen Anderen zu erregen, wie schnell geht die milde Gestalt Duncan's vorüber, wie sehr ist es vermieden, für seine Söhne zu interessiren. Dagegen im Richard, wo uns der grandiose Bösewicht in grausender Bewunderung seiner eisigen und eisernen Kraft des Begehrens interessiren soll, hier durfte für Andere etwas Mitleid erregt werden, weil dieses jene Grandiosität der Richardsgestalt erhöht. In dieser Beziehung ist Sophokles wie Shakespeare. Nur in der Antigone treffen wir auf eine Ausnahme von dem Gesetze der Einheit der sympathischen Mitleidserregung und nicht zum Vortheile des Stückes. Daß die Philosophen davon anders denken, darf nicht befremden, weil sie alle Unbefangenheit in sich ertödtet, und ihre Anschauungsorgane systematisch abgestumpft und verdorben haben. Das Lebende ist nicht für sie; der Schmetterling ist ihnen nur an der Nadel interessant. Umgekehrt wie von Christus gesagt wird, er sei vom Tode zum Leben hindurchgedrungen, dringen sie vom Leben zum Tode hindurch. Je mehr sie Intentionen finden, desto besser; diese kritisiren sie, ob diese Möglichkeiten zu künstlerischer Wirklichkeit geworden? was verstehen sie davon, was geht es sie an? Dem Künstler ist nur die Darstellung etwas: der Künstler fragt: wie viel ist dargestellt? wie ist dargestellt? zweckt Alles auf eine einzige, genau bestimmte Wirkung? Ist Ein Zweck da, und alles Uebrige Mittel? Streitet keines gegen den Zweck? lehnt sich nicht Mittel gegen Mittel auf? Die Schüler der Philosophen aber machen Zusammenstellungen der bestconditionirten Organe aus verschiedenen von ihren Lehrern secirten Leichnamen, ein Werk, wie das der Hexen im Macbeth: Sprache lyrisch, Kom-

position epiſch, Charaktere ſhakespeariſch, Handlung nach der franzöſiſchen Art ꝛc. —

Viel Lärmen um Nichts.

An „Viel Lärmen um Nicht" habe ich wieder ſo recht meinen alten Fehler empfunden. Wie allgemein, d. h. wie wenig limitirt und individuell iſt die Situation, mit der das Stück beginnt; wie ſchlank und ungenirt von Außen bewegt es ſich aus ſich ſelbſt. Wie einfach ſind ſelbſt die Charaktere, und man kann ſagen, wie gewöhnlich. Der einfache Reiz derſelben liegt in dem Kontraſte der heiteren Hauptfiguren und der ſo ernſten Situation, in die ſie gerathen; das iſt auch der Hauptreiz des ganzen Stückes. Wie einfach iſt dies Alles! Dieſer Benedict und Beatrice, wilde Maulhelden gegen die Liebe und Ehe, ihr ganzes Heldenthum eben in der wilden Zunge; daneben brave Menſchen, denen das Herz an der rechten Stelle ſitzt. Solche Menſchen giebt es überall. Ebenſo die Uebrigen. Wie iſt dieſer Gouverneur eben nur ein Vater, wie es die meiſten wären, ſo ganz ohne alle Abſonderlichkeit. Darum hat Shakespeare keine Erklärungen weiter nöthig; Alles erklärt ſich ſelbſt, ja es iſt ſo einfach und klar, daß, was anders daran wäre, als es iſt, Erklärung forderte. Die ganze Individualität Leonato's, wie der übrigen Perſonen liegt darin, daß ſie ganze Menſchen ſind, nicht bloße Leidenſchaften oder Intentionen. Der Ernſte iſt nach ſeinem Maaße heiter, wie es an ihn gebracht wird, die Heiteren eben ſo ernſt. Auch Leonato hat Sinn für Scherz; was ihn darin von den Anderen unterſcheidet, iſt nichts, als daß er eben alt iſt und die Anderen jung. Er nimmt ſeinen Theil daran,

wie ein Alter, nicht wie ein junger Burſch. — Das Alles wird erſt durch die Kompoſition der beiden Hauptſtämme möglich. Die Miſchung beider Stimmungen iſt es, was die Handlung und die Perſonen zu ganzen Menſchen macht. Auch in dem Holzapfel ꝛc. iſt dieſe Miſchung, doch anders; die Charaktere ſelbſt und ihr Reden und Thun iſt komiſch; ihnen aber iſt es damit großer Ernſt. Dazu wirkt dieſe Kompoſition der zwei Stämme, die Stetigkeit des Vorganges. Während der Eine ſich auslebt, werden die kleineren Daten, die Vorbereitungen des Anderen uns unmerklich zugeſpielt. So helfen ſich die beiden Stämme und dienen einander wie zwei Menſchenarme bei ihrer Thätigkeit, die auf Einen Zweck gerichtet iſt. Die Perſonen ſind ſo ganz und gar nichts weiter, als was ſie für die Handlung ſein müſſen.

— Es iſt überaus weiſe, daß Shakespeare weder dem Benedict noch der Beatrice eigentliche Ueberlegenheit gegeben und nicht ganz ausgezeichnete Menſchen aus ihnen gemacht hat. Sie ſind vielmehr in ihrer Tollheit ganz naiv und gewöhnlich; ſolche wilde Zungen findet man überall. Hätte er ſie mit mehr Geiſt ausgeſtattet, wie mancher andere Dichter zu thun verführt worden wäre, ſo würde ihr Fang und die Art, wie ſie gefangen werden, uns ganz und gar ungläubig finden. — Wie ſchön und zweckmäßig, daß wir vor der Trauungsſcene ſchon wiſſen, der Betrug müſſe herauskommen. Wie ganz anders, ja tragiſch müßte dieſe Scene ohne dieſes wirken und das ganze Stück in ſeiner Totalwirkung zerſtören. Wie verhältnißmäßig kurz iſt die Beſchimpfung abgethan, wie weit länger und ausführlicher das Ausklingen der Stimmung, der Gemüthsbewegung Leonato's.

Wie ſchön iſt das Zuſammen des alten Neckſpieles in Benedict und Beatrice mit ihrer ſchmerzlichen Theilnahme an Hero. Es erhöht der ſchöne Antheil an Hero die Beiden und bringt ſie unſerem Gemüthe und unſerer Achtung näher. Das Poſſenhafte wird ſo vermieden. —

Zu Hamlet.

Goethe hat ganz unrecht, wenn er durch eine Sammlung der hiſtoriſchen Nebenumſtände im Hamlet dem Stücke einen Gewinn zu bringen meint. Er iſt auf dem Abwege unſerer Kritiker, welche Verbeſſerer ſelbſt wahre Hamlete ſind, die durch zu genaues Bedenken aller Umſtände um ihren Zweck kommen. Denn dieſe Nebenumſtände ſollen für ſich gar nichts wirken, ihre Sammlung in Einen rückt ihn zu ſehr in den Vordergrund, es entſteht die Gefahr, daß dieſer einen Theil des Intereſſes, der Spannung auf ſich zieht. Er ſpielt nun auch mit und macht ein Recht geltend. Das ſoll er aber durchaus nicht. Wir ſollen nie daran denken: wird dem jungen Norweger gelingen, was er will? Shakespeare's Kompoſitionen ſind weſentlich Gruppirung, möglichſt enge Gruppirung, weil die Wirkung ſonſt eine extenſive, eine epiſche wird — bei ihm ſind freiſtehende Menſchengeſtalten um das ethiſche Centrum gruppirt. —

Dichter, Schauſpieler und Zuſchauer.

— — Am dramatiſchen Kunſtwerke arbeiten drei Mann, der Dichter, der Schauſpieler, der Zuſchauer. Im Innern des Zuſchauers erſt entſteht während der Aufführung durch des Dichters, des Schauſpielers und ſein eigenes Zuthun das Kunſtwerk. Seine Sache iſt,

die unbefangene Menschennatur in sich wirken zu lassen; des Dichters Sache ist, Schauspieler und Zuschauer zu dem zu zwingen, was er hervorgebracht haben will. Wunderlich! Warum beurtheilt man einen Roman nicht nach der Wirkung, die er als Schauspiel aufgeführt, gedacht, haben müßte; wenn man, wie gewöhnlich geschieht, ein Drama nach der Wirkung auf den Leser kritisirt. Die meisten Kritiker sehen das für das Kunstwerk an, was auf dem Papiere steht, die Zeichen, die den Geist beschwören sollen, für ihn selber. — Der Dichter muß nicht allein die Wirkung, die er beabsichtigt, zu erreichen, sondern auch jede andere zu verhindern wissen, die er nicht will. Er muß sorgfältig vorhergesehen haben, daß seinem Helden, denn in diesem muß zunächst das, was im Stücke wirken soll, also das Stück selbst zur sinnlichsten Erscheinung kommen — keine andere Figur über den Kopf wachsen kann; auch der virtuose Schauspieler darf nicht im Stande sein, dem von einem guten Schauspieler gespielten Helden etwas von dem Interesse, welches der Dichter beabsichtigt hat, zu rauben. Wenn bei der Aufführung eine Nebenrolle mehr Gefallen erregt, als der Held, so ist dies ein Beweis, daß der Dichter seine Kunst nicht versteht oder sie nicht, wie er sollte, angewandt hat. Es ist das ein weit bedeutenderer Fehler, als ein kleiner Sprung in der Pragmatik. Ueberhaupt sind nur diejenigen wirkliche Fehler, die bei guter Aufführung zu Tage kommen; was auf dem Papiere steht, ist wie eine gemalte Porzellantafel, die noch nicht gebrannt ist, deren einzelne Farben, wie ihre Verbindung durch den Prozeß des Brennens mannigfaltig geändert werden. Statuen, die an hohen Orten stehen sollen,

müſſen andere in den Verhältniſſen behandelt werden, als andere, weil der Einfluß der Höhe auf das Auge von vornherein berechnet ſein muß. Die Beleuchtung von allen Seiten, von unten am ſtärkſten, wie ſie auf dem Theater ſtattfindet, verlangt lebhaftere, grellere Farben; denn die natürlichen verſchwinden davor. Daher verlangt künſtleriſche Wahrheit im Drama auch die Sprache nachdrücklicher, aufgeſetzter, ſo zu ſagen paſtoſer und hervortretender, als z. B. im lyriſchen Gedichte, weil dies andere Bedingungen, daher eine andere Art der künſtleriſchen Wahrheit hat. Daſſelbe gilt von den anderen Erforderniſſen. Ich kenne nur Einen dramatiſchen Dichter, in dem der Gedanke ſeines Einen Zweckes ſo überall gegenwärtig und wirkend ſich zeigt, bei welchem die Kompoſition ſo vollſtändig aus demſelben hervorgegangen iſt, und zwar mit dem Scheine eines Naturprozeſſes, der ſich ſelber vollzieht, und verſtehe daher nicht, wie Shakespeare in der Kompoſition nicht muſterhaft ſein ſoll. Nun, wenn Shakespeare nicht, wer ſonſt? Bei jedem anderen Dramatiker ſehe ich überall die Mittel unter ſich und mit dem Zwecke im Streite, einen Eindruck den andern verwiſchen oder verfälſchen, am Ende eine falſche oder gar keine dramatiſche Wirkung. Nun, einen größeren Fehler kann, denke ich, ein Drama nicht haben, als wenn es nicht dramatiſch wirkt. Und das wird meiſt der Fall ſein, wo der Verſtand ſich Rechte anmaßt, die ihm nicht zukommen. Sehen Sie die Venus von Tizian im Dresdener Muſeum, jeder Zollgroß Fleiſch iſt allein beſehen unnatürlich; kein einzelner Zoll lebendigen Fleiſches ſieht ihm ähnlich; deſto ähnlicher das Ganze dem Ganzen eines natürlichen Körpers. Und im Ganzen geſehen hilft jeder

einzelne Zoll mit zur Täuschung durch das Ganze, wie er seine Wirkung von dem Ganzen borgt, d. h. kein Kunstwerk soll eine andere Wahrheit anstreben, als die künstlerische Wahrheit, die seiner besonderen Gattung zukommt. Die Verstand ist die vorzugsweise epische Kraft; in der Kunst des Dramas, namentlich in der Tragödie darf er nur negativ wirken, d. h. Störendes entfernen, Bedenken voraussehen und ihnen vorbauen. Das Ganze muß unseren Glauben gefangen nehmen und das Einzelne seine Glaubwürdigkeit vom Ganzen nehmen. —

— Shakespeare's künstlerische Wirkung liegt besonders im Dialoge; wenn der Vorgang selbst springt, so thut dies nie während einer Scene der Dialog; hier ist immer scheinbar eine behagliche Vollständigkeit und ein natürlich-ungetriebener Gang. Darin mit liegt die plastische Ruhe. In seinem Dialoge wird uns die Geschichte selbst und das Wesen der Personen zugespielt, wir wissen nicht, wie. — Er weiß mit wunderbarer Kunst einen reichen Stoff zusammenzudrängen und doch dem Vorgange die Behaglichkeit zu geben, der man nicht anmerkt, daß der Dichter drängen muß. — Wie wenig sind seine Gespräche gedrängt. Im Dialoge ist so zu sagen die konservative Macht der Shakespeare'schen Ausführung. Hier gilt es ihm nie, einen Reichthum zu drängen; stets nur, ein einfaches Korn von Inhalt zur scheinbar reichsten Gestalt zu treiben. Das Wesen seiner Ausführung im Dialog ist stets Umschreibung, mit Parenthesen; hier paart er plastische Ruhe und Reichthum an innerem Gehalte und äußerer Natur. Seine Kunst ist hier, das an sich Einfache, was mit zwei Worten zu sagen wäre,

zu dehnen; aber auf ſo intereſſante und amüſante Art, daß die Dehnung ſelbſt uns mehr feſſelt, als was er uns mitzutheilen hat. Nicht was ſie uns, ſondern wie ſie es uns ſagen, iſt ihm die Hauptſache. — Seine Zwiſchengeſpräche und Zwiſchenſprecher ſind, von techniſcher Seite betrachtet, daſſelbe, was der Chor der Griechen war. Dieſer ernſte, reflektirende oder komiſche und witzelnde Chorus iſt das Palladium der Natur bei den Griechen und bei Shakespeare. Das führte ihn auch auf die Doppelhandlungen, die in fortſchreitender techniſcher Ausbildung ſich bei ihm finden. Wohin das Wegwerfen des Chores führt, d. h. zu welcher proſaiſchen Künſtelei, dies kann das Wegwerfen des griechiſchen in der tragédie classique, des Shakespeare'ſchen im modernen franzöſiſchen Schauſpiele zeigen. Am künſtleriſcheſten hat Shakespeare dieſen Chor emancipirt, doch zweckmäßigſt untergeordnet, in der Gloſterpartie des Lear. Hier und beſonders im Hamlet ſteht er nicht mehr äußerlich, ſondern er iſt ein nothwendiger Theil der Gruppe um den Grundgedanken. — — Eine Rede iſt um ſo poetiſcher, je weniger ſie Konventions-, Uebereinkunftsausdrücke und je mehr ſie unmittelbare Naturausdrücke hat. So hat Shakespeare viele pſychologiſch-pathologiſche Momente unbewußt ſymboliſcher Natur erfunden, z. B. Othello: „ſieh', ſo blaſ' ich meine Liebe in alle vier Winde." Dies Blaſen der Verachtung, gleichſam als Brechen des Stabes über den Verurtheilten. —

Troilus und Creſſida.

Troilus und Creſſida wieder geleſen. Wie iſt dieſer Troilus eben nur ein liebender Jüngling, Creſſida ein

lüsternes, aber kluges Mädchen, Pandarus ein Unterhändler. Man möchte sagen, ein Troilus ist jeder Jüngling, in dem die erste Liebe mächtig, Cressida jedes solche Mädchen, und wie wimmelt es von Pandarussen, alten und jungen, männlichen und weiblichen Geschlechtes! Es ist die alte, immer neue Geschichte. Und die Gespräche sind — bis auf ihren Geist und Witz, — die Gespräche, die überall und alltäglich geführt werden, wo diese alte, immer neue Geschichte spielt. Wie sieht Shakespeare jedem Stoffe sogleich seine typische Seite ab, d. h. die Seite, die ihn beglaubigt, die ihn zu einer alten und immer neuen Geschichte macht, die jeder Mensch an sich oder Anderen, wer weiß wie oft, erlebt hat, wenn auch nicht in so extremer Quantität. Den Gesprächen glauben wir die Menschen, den Menschen ihr Handeln. Seine Methode ist auf das Wesen der Phantasie gegründet. Er fügt außen die Züge zusammen, allmälig und unmerkbar, die wir als die Theile einer Totalvorstellung schon innerlich beisammen haben, daher überrascht er uns nur, insofern er uns befriedigt, d. h. durch das Vergnügen einer vollständigen Befriedigung. Welcher Mensch ist nicht oft in dem Falle, daß er etwas will und nicht kann, daß er sich glauben machen will, er werde es noch können, und das Handeln hinausschiebt, und doch deßhalb sich tadelt. Was Hamlet ist, sind wir zu oft selbst, als daß wir nicht an ihn glauben müßten. Er ist es ganz mit demselben Darum und Daran, was er ist, wie wir es sind, wenn wir es sind. — Alle seine Dramen bestehen aus Gruppen von ganzen typischen Zubehören, die zusammen nur ein größeres typisches Zubehör bilden. Es gilt nur, in dem uns Fremden, in dem historischen

Sagen- oder Novellenstoffe uns das zu zeigen, was uns bekannt ist oder vielmehr das Ganze als eines von jenen Dingen zu geben, welche wir selbst erlebt haben; uns sichtbar zu machen, daß die Bewegung der fremden, fremdkostümirten Gestalt durch dieselben Glieder, aus denselben Gründen und auf dieselbe Weise geschieht, wie bei uns; daß die Gestalt Fleisch von unserem Fleische, Bein von unserem Beine, daß sie ein Mensch ist, wie wir. So, wer ist nicht schon oft Macbeth gewesen, wenn auch in unendlich kleinerem Maaßstabe? Wer hat nicht all das an sich erlebt, was Macbeth, wenn auch in so viel kleinerem Maaßstabe, doch genau in derselben Folge und Proportion und demselben Darum und Daran; wie wir thaten, was wir für unrecht hielten, wie wir es bereuten und doch fortgetrieben wurden auf dem einmal betretenen Wege. Wir sehen die Natur unseres eigenen Wesens, unseren Fall, nur vergrößert; wie wenn wir uns in einem Vergrößerungsspiegel sähen, unsere Bewegungen fühlten, und das Spiegelbild als ein anderes Wesen, und doch als uns selbst anerkennen müßten. — — Es giebt, wie Menschen, so auch Gespräche, die nur durch ihre Form interessiren und gefallen, abgesehen von ihrem Inhalte, ja wohl trotz ihres Inhaltes. Shakespeare, der immer zugleich amüsirt, ist reich an solchen amüsanten Gesprächen. Im Troilus kommen eine ganze Anzahl typischer Gesprächsmimen vor. Aehnlich ist es mit den Witzgefechten, und es ist eine große Albernheit, wenn die betreffenden Scenen bei Shakespeare aus der Sitte seiner Zeit erklärt werden. Die besondere Form derselben ist in der Zeitsitte gegründet; aber die Sache selbst existirt heute noch eben so, wie damals, und wird

exiſtiren, ſo lange Menſchen noch heiteres Behagen bis zum Uebermuthe empfinden. Unſere heutigen Witzgefechte haben allerdings meiſt etwas Banales, Geiſtloſes und Dünnes, wie unſere Tracht; man müßte ſie allerdings für das poetiſche Drama geiſtvoller und plaſtiſcher machen, aber das iſt ja mit allen Requiſiten des poetiſchen Dramas ſo; in der Dünnheit und Geiſtloſigkeit der Wirklichkeit kann man kein Motiv darin brauchen. Es gilt ja eben im Drama nur eine künſtleriſche Wirklichkeit, d. h. eine geſchloſſene, geiſtvolle, plaſtiſche zu ſchaffen. — Aeußerſte Gewandtheit im Dialoge iſt ein Haupterforderniß eines Dramatikers. Die glücklichſten Intentionen ſehen wir am Mangel daran ſcheitern. —

Dramatiſch iſt das moraliſche Urtheil oder weiter genommen, das praktiſche Urtheil über Menſchen und ihr Thun und Nichtthun. Das Theoretiſche über Zweckmäßigkeit von Inſtitutionen ꝛc. iſt undramatiſch. — Woran es uns Deutſchen hauptſächlich fehlt, das iſt die Ausbildung des ſittlichen Urtheiles. Dies wurde auch von Schiller verwirrt. Er nimmt Motive und Effekte von Shakespeare herüber, aber er ſetzt ſie nicht mit ihren Wurzeln und läßt ſie organiſch wachſen, er ſetzt ſie nur mechaniſch und arabeskenartig ein. Durch dieſes Herausnehmen eines Motives aus ſeinem organiſchen Zuſammenhange verliert es ſeine Schönheit und wird oft zum Gegentheile; z. B. Thekla, eine, die eine Julia iſt, trotzdem daß ſie aus dem Kloſter kommt. Julia hat von der Falſchheit der Männer gehört ꝛc., Thekla aber ſpricht von dem Tiefſten des Lebens wie aus eigener Erfahrung. Sie bringt aus der Kloſtererziehung in die Welt bereits die Weisheit der Erfahrung mit, die Andere aus der

Welt nach langem Leben darin in das Kloſter ſcheuchen kann, eine Schärfe des Blickes, der die Meiſter der Verſtellung durchſchaut. Marens und der Thekla Selbſtmord wird dadurch ſo widerlich, daß er aus voller Reflexion heraus vollzogen wird, nicht als Kind der Verzweiflung, wie im Romeo, wo es keinem der beiden Helden einfällt, über ihre That zu reflektiren, was ſie eben unſeres Mitleids würdig macht. Was iſt zu reflektiren da? Der Tod iſt ihnen Nothwendigkeit, er zieht ſeine Opfer unentrinnbar in ſein dunkles Netz. Aber Max und Thekla ſind altkluge junge Leute, ſie reflektiren, wie Menſchen, die ein reiches Leben hinter ſich haben; man weiß nicht recht, wie ſie dazu kommen. Max ſpricht zwar von Verzweiflung; aber das iſt mehr Theatermanier, denn der wirkliche Menſch reflektirt nicht in der Verzweiflung ſo altklug wie er. Beide ſind bei voller Beſinnung; denn ſie reflektiren mehr als andere Leute in völliger Ruhe, ſie müſſen nicht ſterben; von jenem dunkeln unwiderſtehlichen Drange keine Spur, ſie reflektiren es ſich ein, daß ſie ſterben müſſen und putzen die That aus, um ſie begehen zu können, was widerlich iſt. Wenn Thekla ſo beſonnen iſt, zu reflektiren, warum denkt ſie nicht an ihre Mutter, und reflektirt ſich lieber in eine pflichtgemäße That, als in ein Verbrechen? Romeo fühlt nur das Eine, daß nun Alles zu Ende, daß er nicht mehr leben kann. Ob die That, durch welche ſein Weg führt, Tugendthat oder Verbrechen iſt, das fällt ihm nicht ein, das kann ihm nicht einfallen; wie kann, wer eine Julia und mit ihr Alles verlor, ein Menſch, dem die Welt in Stücke zerfiel, reflektiren! Worüber denn? Es iſt ja nichts mehr da, auch keine

Reflexion mehr, Alles hat Julia mit sich genommen in das Grab. Diese Verzweiflung macht seinen Fürsprecher; aber wer will für ein Mädchen sprechen, die sich mit Reflexion in ein Verbrechen hineintreibt, eine Mutter, die Niemand mehr hat, als sie, zu verlassen, einem Todten mit vollem Bewußtsein zu folgen, der in seiner Schwäche kein Recht darauf hat? — — Jeder Rausch hat seinen Katzenjammer, allen Flitterwochen folgen Splitterwochen; das Umschlingen der Millionen endet mit Donner der Kanonen, mit einer allgemeinen Beißerei. Und so taumelt der alte Trunkenbold Welt aus einer Thorheit in die andere. —

Hutten's Biographie von Strauß.

Ich lese jetzt Hutten's Biographie von Strauß und habe meine einzige Lust an dieser kühlen, ruhigen Darstellungsweise, welche an die Alten und Shakespeare erinnert. Er läßt seinen Helden sich ausleben ohne Männerchen, ohne Extasen, ohne ihm ein Interesse geben zu wollen; er nimmt nichts in den Helden hinein, er entwickelt nur, was in diesem ist. So frei von Ueberschlichtigkeit, Eitelkeit, Hohlheit, Attitude, Deklamation, kurz von alledem, was man Idealismus nennt, habe ich noch kein neueres Werk gefunden, es müßte denn Gervinus' „Shakespeare" sein. —

Einfachheit der Maschinerie.

Größte Einfachheit der Maschinerie; der geistige ethisch-psychologische poetische Gehalt des Grundgedankens, nicht die Maschinerie, d. h. nicht der pragmatische Nexus als solcher, nein, nur insofern er mit dem idealen Nexus Eines ist, muß das Stück sein. Dadurch erreicht Shake-

ſpeare beim größten Reichthum an Handlung und Begebenheit das behagliche Sichausleben der Geſpräche und Perſonen, weil ſeine Handlung bis auf's Innerſte, bis auf den Kern ſimplifizirt und concentrirt iſt. Dieſer engſte Kern wird wiederum durch die äußerſte Kunſt des Dialoges geſchwellt.

Die poetiſche Empfindung.

Weder ſoll der Dichter die Gefühle der gemeinen Wirklichkeit in ihrer eigenen Geſtalt geben, noch ſoll er im Zuſchauer Gefühle der gemeinen Wirklichkeit erregen, ſondern poetiſch erhöhte Gefühle, die er nicht als Laſt und Pein, ſondern als Vergnügen, als Luſt empfindet, die er ſich gerne zurückruft. Alle Faktoren der gemeinen Wirklichkeit müſſen in Faktoren poetiſcher, künſtleriſcher Wirklichkeit umgeſetzt werden, ehe ſie zum poetiſchen Gebrauche kommen. Die Fabel muß eine poetiſche, die Charaktere müſſen poetiſche, die Motive, Dialog und Sprache müſſen poetiſche werden. Das Unmittelbarwirkende, Stoffartige muß hinwegfallen; wir haben es auf dem Theater nicht mit den wirklichen Dingen zu thun, ſondern mit ihrem gereinigten, geſchloſſenen poetiſchen Bilde. Alles völlig abgelöſet von der gemeinen Wirklichkeit, aber wiederum in eine Wirklichkeit verwandelt. Das Ganze ſtiliſirt, ohne von der Nachahmung der Wirklichkeit in der That abzugehen. Schöne, geiſtgeſchwängerte Wirklichkeit. —

Sophokles, Shakespeare und Schiller.

Wenn Sophokles' Produktion einer ſchlanken Palme, Shakespeare's einer knorrigen Eiche gleicht, iſt Schiller's

Produktion ein Christbaum. Da hängen die Sentenzen lose, um leicht heruntergenommen zu werden, die Früchte wachsen nicht am Stiele ihrer realen Bedingungen, sondern hängen am Faden der Willkür; man kann sie da herunternehmen und dort an einen anderen Zweig hängen, ohne weder dem Baume noch den Früchten zu schaden. Er nimmt aus Shakespeare's oder der alten Griechen Garten Senker, entfernt die Wurzeln und pflanzt sie so in den seinen. Aus Ungeduld, daß der Baum so lange mit den Früchten zaudert, hängt er welche, von anderen Bäumen genommen, daran; um die gesunde Röthe der Frucht zu ersetzen und zu überbieten, vergoldet er sie. —

Der Monolog.

Wie sehr man über das Wesen des Dramatischen im Irrthum ist, kann die jetzt geltende Regel zeigen: so wenig als möglich Monologe! Es kann keinen größeren Mißverstand geben als diesen; denn in Wahrheit lähmt ein Monolog so wenig, daß eben die Monologe das eigentlich dramatisch Belebende, also das eigentlich Dramatische sind. Nur freilich Monolog im rechten Sinne. Dieser wird nur ein wahrer werden, wenn das Ganze des Stückes darauf abgesehen ist, d. h. wenn es sich zum Zwecke nimmt, den ethischen und psychologischen Inhalt oder Gehalt eines Ereignisses darzustellen, so daß dieser psychologisch dargestellte ethische Gehalt eben das Stück sein soll. So ist's bei Shakespeare und in Nachfolge desselben bei Lessing, deren Stücke eine Reihe von Monologen, mit dazwischenliegenden Veranlassungen sind. —

Emilia Galotti.

Leſſing in der Emilia hat den Verſtand zum Medium zwiſchen dem Dichter und Zuſchauer gemacht, d. h. bei ihm herrſcht die Maſchine, der pragmatiſche Nexus über den idealen; er hat mehr den pſychologiſchen als den ethiſchen Gehalt entfaltet; nicht das Gewiſſen, ſondern der Bereich der berechnenden Leidenſchaft, der handelnden Affekte iſt der innere, der eigentliche Schauplatz des Vorganges. Bei Shakespeare dagegen iſt die eigentliche Bühne das Gewiſſen des Helden, der Grund der Aktion des Gewiſſens Leiden. Der Verſtand, die Berechnung liegt bei ihm außerhalb des Helden, und iſt nur als Betrachtung und Intrigue Mitſpieler und Mitſprecher; aber auch nirgends der Initiator; erſt die Leidenſchaft und ethiſche Verfaſſung des Helden giebt ihm Zweck und Anlaß. Bei ihm die Entfaltung der Leidenſchaft und ihres Gedankens, des Affektes und ſeines Gedankens die Scene. — Für die erſte Thatſache, die Initiative, den Anſtoß des Ganzen wird der Dichter meiſt einen Vorſchuß von Glauben ſich ausbitten müſſen. Von da an muß er bezahlen. — Bei Leſſing iſt die Kunſt der Expoſition wunderbar, denn bei ihm iſt das Erregende jederzeit in die Expoſition gelegt, dieſe aber mit wunderbarer dialogiſcher Kunſt ausgeführt. — Fällt der pragmatiſche Nexus mit dem idealen zuſammen, iſt die ganze Fabel dargeſtellter, geſchloſſener Gehalt, dann hat auch jede Scene ihre Wirkung, nirgends iſt ſie ein Stück bloßer Maſchine. — Man glaubt nicht, wie viel Handlung und Vorgang ſich durch geſchickte Anordnung in den Raum eines Bühnenſtückes unterbringen läßt beim Scheine

des Sichgehenlassens, der eben nur dialogischer Natur ist. —

Der poetische Organismus.

Das Imposante der Gestalt wird durch Nachgiebigkeit gegen Einflüsse von Außen an sich sehr beeinträchtigt, und es brauchte einen Shakespeare, den Othello in seiner imposanten Höhe zu erhalten. Ein Vortheil ist es daher, einen Vorgang zu erhalten, dessen Hauptpersonen sich aus sich selbst bewegen, mehr fremden Einwirkungen zum Trotze, als ihnen zum Gefallen. Solcher Art sind die Helden des Aeschylos, Sophokles und Shakespeare; den reinsten Gegensatz davon stellen die Helden Goethe's dar. — Die Existenz und das Handeln der Helden und der äußere Vorgang stellen sich bei Shakespeare in völliger Totalität dar, ohne daß eben im Dialoge jedes kleine Rädchen namhaft gemacht und aufgezeigt würde, welches bei der Wechselwirkung zwischen beiden in Umschwung kommt. Dies würde die Totalität und poetische Naivetät vernichten und das organisch Lebendige zu einer Maschine machen, den Verstand von einer Seite in's Spiel ziehen, welche der Poesie fremd bleiben muß. Denn um es noch einmal zu sagen, der Verstand darf blos negativ bei der poetischen Arbeit thätig sein, blos vorkehrend, verhindernd, verhütend, blos als warnender oder billigender Rathgeber, nicht als Mitschöpfer. Er macht seinen Theil ein für allemal ab, wie der Baumeister, und entfernt sich dann. Uebel ist es, wenn er mit seinem Maaßstabe und Schurzfell uns durch das Bauwerk begleitet und uns überall vorrechnet, daß diese Säule stark genug, diese Decke zu tragen, und

uns zeigt, welche eiserne Klammern da und da unter dem Mauerwerke stecken. Denn das Höchste, was er dadurch bewirken kann, ist, daß wir am Ende des Gebäudes ihm eingestehen, es sei wirklich Alles auf das Zweckmäßigste eingerichtet, an der Festigkeit und Richtigkeit des Gebäudes sei gar nicht zu zweifeln. — —

Lesedrama und Schauspielerdrama.

Die halbidealistische, halbrealistische Natur des Drama resultirt aus dem Umstande, daß im Drama eine auf das Ideale und eine auf das Realistische basirte Kunst zusammenwirken müssen, Dichtkunst und Schauspielkunst. Die Künste des Raumes, die realistischen, die der Zeit, die idealistischen, das Drama zugleich Kunst im Raume und in der Zeit hat eine Doppelnatur und kann nur realistische Ideale brauchen. — Die vollkommene dramatische Kunst wird da sein, wo Poetisches und Schauspielerisches zu Einem wird, wo Beides in seien Wirkungen zusammenfällt. Daher können das Lesedrama und das Schauspielerdrama nicht bestehen, wo in jedem eigentlich nur Eine Seite vertreten ist. Nun kann auch stellenweise die Synthesis aufgehoben sein, nämlich wo Deklamation — schöne Stellen gehören hierher — oder äußere Bewegung, Pantomime vorübergehend das andere Element unterdrückt. Literärdrama und Schauspielerdrama sind die schlimmsten Feinde des Dramas, denn einerseits entziehen sie dem wahren Drama durch fremde Reize und Ueberladung die Schlichtheit, andererseits begünstigen sie den Verfall der Künste, deren Zusammenwirken das echte Drama schafft. Alle drei Faktoren des Dramas, Poesie, Schauspielkunst, Publikum müssen in gleichem

Rechte bestehen können, alle müssen dabei gewinnen, das ist die Probe des Dramas. —

Der ideale Nexus des Dramas.

Die Fabel selbst muß einen kleinstmöglichen, d. h. einen Causalnexus von nur wenigen Gliedern haben, dieser muß der ideale oder tragische Nexus sein, d. h. die Glieder des Causalnexus müssen Leiden und Handeln zugleich sein, und zwar so, daß im ersten das Leiden, indem es Handeln wird, die Schuld gebiert, und die übrigen aus Leiden handelnd die Schuld vergrößernd fortsetzen. Im ersteren ist das Leiden die durch Anlaß gesteigerte Leidenschaft, in den anderen durch die Folgen des ersten entstandenes oder gesteigertes Leiden. — Der Dichter muß den Eindruck, den er mit dem Ganzen, also auch den er mit jedem einzelnen Theile desselben bezweckt, ganz genau vorausbestimmen, und mit unerbittlicher Konsequenz auch das Lockendste abweisen, das eine Alteration des Ereignisses mit sich führen kann. Dies, die höhere Motivirung, ist wichtiger als die causale, die niedere. — Die Verstandeszweckmäßigkeit des Vorganges muß in eine Vernunftzweckmäßigkeit verwandelt werden. —

Die primitiven Motive.

Unser Unglück ist, daß die primitiven Motive in primitiver Zusammenstellung schon meist gebraucht sind und neue selbst zu erfinden, kaum oder wirklich nicht mehr möglich ist. Die Schlankheit des Lebens, des Denkens und Empfindens ist uns verloren gegangen, damit auch die Bedingungen zur Schlankheit, d. h. Geschlossenheit der Kunst. Was Schiller zu Erfindungen wie in der

Braut ꝛc. trieb, das war doch nur dieſelbe Einſicht, nämlich, daß ohne jene Primitivitäten keine wahre Poeſie beſtehen kann, und daß er dieſe „naiven Motive", wie er ſie nennt, nicht erreichte, vielmehr auf einen Irrweg gerieth, dies giebt uns, deren Zeit in jener künſtleriſchen Untugend noch zugenommen, eindringliche Warnung und wenig Hoffnung. Leſſing eigentlich ſchon ruft von den ausgedachten, geſchmackloſen, raffinirten zu den einfachen der Natur, zu den primitiven zurück. Aber auch er ſpricht von intrikaten Situationen, während von dieſen hinweg zu den einfach rührenden und erſchütternden gewieſen werden mußte. Ariſtoteles ſagt ſehr ſchön, daß alle Spannung nur Erregung der Sympathie mit der Natur, die wir in uns ſelbſt tragen, nicht Furcht ſein ſoll für den hiſtoriſchen oder beſonderen Menſchen, ſondern für die Möglichkeiten der menſchlichen Natur in ſich ſelbſt. Doch habe ich hier vielleicht ſchon den Shakespeare in den Ariſtoteles hineingetragen. Wie Shakespeare's Schönheit überhaupt mehr geiſtiger Natur iſt, ſo paßt auch das Wort Verwickelung nicht auf ſeine Tragödien; ſie haben nicht eigentlich eine Verwickelung, ſondern ſie ſind lediglich Entwickelung. — Bei der Ausbildung des König Lear hat er immer aus denſelben primitiven Motiven erfunden, Alles, was darin Cauſalnexus iſt, iſt Pietät oder Impietät, die erlittenes Unrecht nicht wankend, vielmehr feſter macht. — Soll ein Stück lediglich Darſtellung ſeines Gehaltes werden, ſo reicht der Cauſalnexus als ſolcher nicht zu, er bewirkt es nur, wenn er zum tragiſch-idealen wird. So bilden alle Handlungen im Lear einen ſolchen Idealnexus, jede Handlung iſt ein Beiſpiel von Impietät, wo Pietät zu erwarten, oder von

Pietät, wo Impietät begreiflich, wenn nicht entschuldbar wäre (Kent). Als Handlungen eines Stammes wäre solche Reihe nicht ohne Gezwungenheit herzustellen gewesen, noch weniger handlich für die dramatische Technik; nun sind es drei Stämme, die sich von zwei Stämmen abzweigen und zu noch mehreren wiederum verzweigen. So macht das Ganze der Fabel noch immer denselben Eindruck, der Qualität nach, nur in der Quantität gesteigert, d. h. es wird nichts hineingebracht, was die Wirkung jenes Kontrastes aufhöbe oder durch Theilung der Aufmerksamkeit schwächte. — Im Ganzen also die tiefste Absichtlichkeit, im Dialoge der Schein völliger Absichtslosigkeit, im Plane und in der Disposition des einzelnen Gespräches größte Gedrängtheit und Simplifikation, und im Dialoge, in der Ausführung desselben scheinbar völliges Gehenlassen. So wird das Drama nichts, als wesentlich nur der dargestellte psychologisch-ethische Gehalt seines Grundgedankens. — Die charakteristische Einkleidung der allgemeinen Reflexion ist sehr wichtig. Hier liegt ein Hauptunterschied Shakespeare's und Schiller's. Letzterer bringt immer seine eigene Reflexion, lyrisch gesteigert, also den rohen Stoff; bei Shakespeare dagegen trägt jede Reflexion seiner Personen den Stempel des Charakteristischen bis in die kleinsten Bedingungen hinein. Wie ist im Lear, in dem: „ein Vogel, eine Katze, eine Maus soll Leben haben, du nicht!" die allgemeine Reflexion, daß das Dasein nicht an die Bedingung des Werthes geknüpft ist, daß das Schlechte, Unwerthe das Edle und Schöne überleben kann, in die äußere Geberde der äußersten Hingegebenheit an den Affekt der völligen geistigen und physischen

Hülfloſigkeit des vom Alter ſchwachen, vom Seelenſchmerz bis zum Wahnſinn hingefolterten Königs gekleidet; wie iſt hier der Gedanke zum geſtikulirenden Seufzer geworden. Wenn Poeſie das individualiſirte, d. h. in einem beſtimmten Falle angeſchaute und dargeſtellte Allgemeine iſt, ſo iſt Schiller meiſtentheils die eine Hälfte ſeiner poetiſchen Obliegenheit ſchuldig geblieben; dadurch aber eben hat er Mehrere befriedigt, weil die poetiſche Forderung nur von Menſchen gemacht wird, die weit in der Minderzahl ſtehen. Ihm fehlt zu ſehr das Indirekte der Antworten und Gegenreden, das wir bei Shakespeare und Sophokles finden. —

Der poetiſche Realismus.

Das Dargeſtellte ſoll nicht gemeine Wirklichkeit ſein, jene falſche Illuſion muß verhütet werden, die Schlegel das Alpdrücken der Phantaſie nannte. Jemehr nun das Drama von der gemeinen Wirklichkeit durch Gedankenhaftigkeit und plaſtiſche Fülle des Ausdruckes abgeſchloſſen iſt, deſto mehr kann auch die Epitomirung wagen, deſto idealer kann die Behandlung von Zeit und Raum werden. Da alle Wirkung aus dem inneren Kerne des Stoffes hervorgehen muß, wird der eigentliche Schauplatz das Innere, die Region von Leidenſchaft und Gewiſſen, des oder der Helden, wo nur die inneren Kräfte ſpielen nach dem Geſetze der Cauſalität der vernünftigen und ſinnlichen Natur des Menſchen; wo der Zufall alſo ausgeſchloſſen iſt und kein wirklicher Raum, keine wirkliche Zeit mitſpielt, d. h. wo nichts darauf ankommt. Nur muß premirt werden, daß dieſe Abwendung von der gemeinen Wirklichkeit, dieſe Erhebung über ſie nicht etwa das

Kolorit eines Transparents, wie bei Schiller, eine eintönige Feierlichkeit, oder feierliche Eintönigkeit, oder gar die Verzückung und den subjektiven Schwung lyrischer Rhetorik bedeuten soll. Weit entfernt davon! Ebensoweit als von der dünnen, haltungslosen Sprache der gemeinen Wirklichkeit. Wie die Fata Morgana soll die dramatische Diktion die gemeine Wirklichkeit, nur in einem ätherischen Medium spiegeln, die Mannigfaltigkeit der Linien, Tinten ꝛc. durchaus nicht verwischen. Wie der Stoff vom Geiste gereinigt, wiedergeboren, geschwängert ist, so soll der Dialog vom Geiste wiedergeborenes und geschwängertes Gespräch der Wirklichkeit sein. Nur was geistig ist, und zwar Ausdruck einer gewissen Idee am Stoffe, und zwar derjenigen, die als natürliche Seele in ihm wirkt und athmet, wird in das himmlische Jenseits der künstlerischen Behandlung aufgenommen; was bloßer Leib, zufällig Anhängendes ist, muß abfallen und verwesen. Soweit die Seele den Leib schafft, so zu sagen, die bloße Form des Leibes steht verklärt auf aus dem Grabe. Diese Zauberwelt, dieser wahrere Schein der Wirklichkeit ist nicht streng genug abzuschließen. Denn sowie ein bildloser Gedanke, ein ungedankenhaftes Gefühl, irgend ein unmittelbar wirklicher Laut in seinen Kreis sich eindrängt, ist die Harmonie des Zaubers aufgehoben. Aber wunderbar! Der Zauber schwindet nicht vor dem Wirklichen, umgekehrt; in der That ist es das Gesetz des Wirklichen, welches über dessen blos zufällige Erscheinung siegt. — Die Kunst soll nicht verarmte Wirklichkeit sein, vielmehr bereicherte; nicht weniger Reize soll sie bewahren, sie soll neue hinzuerhalten durch das Medium des phantasieentquollenen Gedankens, alle die,

welche aus dem gedankenhaft bezüglichen Neben- und Ineinander der beiden Welten des Ernsten und des Komischen hervorgehen. Sie soll nicht eine halbe, sondern eine ganze Welt sein. — Was die Anordnung der äußeren Dinge correcter macht, das ist es oft, was das innere Spiel der Empfindungen unterdrückt, oder sie, was noch schlimmer ist, so alterirt, daß ein Anderes daraus wird, als was sie beabsichtigte. Was dem Verstande eine Thatsache überzeugender macht, das macht sie leicht der Totalität des Gefühles befremdlicher. Kurz, was ich dramatisch-künstlerische Komposition nenne, das ist zunächst der innere Aufbau der Wirkungen, der Plan, nach welchem das Spiel der Gefühle im Zuschauer nothwendig vor sich gehen muß, zu dem bestimmten Zwecke, der damit beabsichtigt wird, die Berechnung ihrer modifizirenden Wechselwirkung, der Aufbau eines überwältigenden Gefühles aus kleineren, wie ein großer Strom durch die allmälige Vereinigung verschiedener kleinerer anwächst. Die Vortrefflichkeit der Komposition besteht mir zunächst nicht darin, daß die äußeren Thatsachen, das objektive Materiale, unter sich dem Verstande gemäß verbunden ist, sondern darin, daß seine Wahl und Anordnung genau so ist, wie sie jenen subjektiven Wirkungen und ihrem Aufbau, gerade dieser genau bestimmten Gesammtwirkung, diesem beabsichtigten Totaleindrucke entspricht. Die Fehler gegen jene objektive Causalität kann ich nur dann für wichtig halten, wenn sie den beabsichtigten Totaleindruck hindern oder stören, d. h. wenn sie zugleich zu Fehlern gegen die höhere Motivirung werden. — So wird die Tragödie der Leidenschaft auch die Tragödie der Reflexion sein müssen; natürlich nicht

der Reflexion, die die Leidenschaft bekämpft, sondern der Reflexion, welche sie stachelt. Wirklich liegt in dem: „eine Fliege soll ihre Hand berühren, ich nicht" (Romeo) — „eine Katze, eine Maus soll Leben haben, sie nicht" (Lear) — eine Vergleichung, durch welche der Stachel des Affektes geschärft wird, wie der Gedanke und die Ausmalung eines Glückes, das verloren ist, die Empfindung des Verlustes schärft. Jene ergreifende Rede Constanzen's im King John ist eine solche Reflexion. Das Immerwiederdurchnehmen der Beleidigung, die Bemühung, immer noch etwas Neues darin zu finden, was durch den Reiz der Neuheit schärfer stachle, ist Reflexion. Wenn Macbeth an die Zeit zurück denkt, wo noch seine Haare sich sträubten, nur zu hören, was zu thun ihm jetzt Gewohnheit ist, so reizt er sich selbst zum Mitleide mit sich selbst. Gleichwohl liegt in der Freiheit der Reflexion die Hoheit der Gestalten, indem sie sammt ihrer Situation sich objektiv machen, sich über sich selbst und ihre Situation erheben. Ihr Gemüth, ihre Leidenschaft ist tiefst im Endlichen befangen, ihr Geist steht darüber wie der blaue, heitere Himmel über Gewittern. Ihr Geist, ihr innerstes Wesen, der Gott in ihnen ist gleichsam unvermischt mit dem Sinnlichen, unbeschmutzt vom Schmutz ihrer Zwecke. Hier liegt eigentlich das Geheimniß der Hoheit Shakespeare'scher Gestalten offen. Diese Reflexionen sind nun von der Phantasie im charakteristischen Bilde verkleidet dargestellt, sie sind gleichsam ein Aufathmen der durch das Endliche gebundenen Freiheit. Schiller hat dies dem Shakespeare wohl abgesehen, aber diese Seite zu sehr herausgehoben, und zugleich zu wenig mit der Lokalfarbe der Person gemalt. Denn

bei ihm, da die Reflexionen sich unverhüllt als seine eigenen zeigen, sehen wir ihn selbst über seinem Helden stehen, der darüber seine individuelle Existenz einbüßt, und die Wirkung ist mehr die Bewunderung der Hoheit des Dichters, als seines Werkes und seiner Kunst. — Posa handelt verkehrt, wenn wirklich Carlos oder die Provinzen sein Zweck sind; hat er es aber auf die Bewunderung des deutschen Parterres abgesehen, so zeugt der Erfolg für die Zweckmäßigkeit seines Handelns. — Die Bescheidenheit der Natur, wie entzückt sie uns an Shakespeare's Gestalten, auch in Rücksicht ihrer Reflexionen! Die Reflexionen der Porzia z. B. sind alle aus ihrem Kreise genommen; es sind Bemerkungen, die ihr scharfes Auge in ihrem täglichen Leben alltäglich zu machen Gelegenheit hatte; ebenso ist die Form derselben, wie sie einem gebildeten weiblichen Wesen entspricht. Man vergleiche damit die Thekla im Wallenstein; wie nimmt, daß sie in diesen Mund, an diese Stelle nicht passen, so in Materie, als in Form, den Reflexionen selbst, so schön sie im Munde Schiller's genannt werden müssen, allen Reiz, ja läßt sie abgeschmackt erscheinen. Die Leidenschaft zu glänzen, zu gefallen, werden das eigentliche Motiv des Benehmens der Gestalten, welches andere auch genannt sei. Denn nur Dieses verfolgen sie konsequent, in allem Anderen sind sie inkonsequent, voller unauflöslicher Widersprüche, nur in diesem nicht; und diese Konsequenz ist eben der Grund jener Inkonsequenzen. — In der dargestellten Reflexion, in dem dargestellten Reflektiren liegt für den Dramatiker das feinste charakteristische Moment. — Das wäre es, was sentimentale und naive Poesie, oder, wenn man will,

Rhetorik, — als eine besondere Form der Poesie im weiteren Sinne betrachtet — und eigentliche Poesie unterschiede, daß jene direkt und diese indirekt zu Werke geht; daß jene direkt ausspricht, was sie meint, und diese auf dem Wege der Darstellung. Es darf die mehrfache Bedeutung des Wortes „Darstellung" nicht irren, wonach auch jenes direkte Aussprechen darstellen genannt wird. Will man überdeutlich werden, so sage man, jene stellt durch Aussprechen, diese durch Darstellung dar; in jener spricht der Autor in seinen leicht maskirten Personen, in dieser der Autor durch die innere Selbständigkeit seiner Personen mit dem Publikum, was den Schein gewinnt, als sprächen die Personen selber und hätten keinen anderen Autor, als ihr Autor selbst — die schaffende Natur. — Das läßt sich weiter in's Einzelne ausführen, wie z. B.: Der Rhetoriker sagt uns, was er mit seinen Figuren meint, für was wir sie halten sollen, er sagt: „verehrt ihn" oder „bewundert, liebt ihn, haßt ihn"; der Poet dagegen stellt seine Figuren hin und sagt: „nun sehet selber zu, beobachtet sie, und dann fällt selbst über sie ein Urtheil. Sie sind nicht Träger meiner Interessen, sie sind nicht mein verkleidetes Ich, ich bin also bei euerem Urtheile nicht kompromittirt. Ja, er läßt die eine Person über eine andere so, eine dritte über dieselbe so urtheilen; nun, Zuschauer, urtheilt über die Urtheiler und ihr Urtheil, seht, ob sie bestochene Richter sind, und von welcher Partei — für oder wider jene zweite Person, — ob sie durch pathologische oder sonstige Einwirkung geirrt, ob sie gerecht, ob mild oder streng sind. Macht das mit ihnen und euch aus; mich geht es nichts an; ich zeige nicht mit der Hand aus den

Bühnenwolken und halte meine Figuren nicht an Drähten, ſie haben ihre eigenen Beine, und ihr eigenes Geſetz, daſſelbe, das in euch iſt, und ſie zwingt daſſelbe Geſetz außer ihnen, das, außer euch, euch zwingt; ſie ſind nicht Geſchöpfe meiner Willkür, ſondern ihrer eigenen Freiheit und Nothwendigkeit." — Goethe hat immer Stoffe geſucht, in denen „das Herz" an ſeiner Stelle war; deßhalb iſt er dem Großgeſchichtlichen ferne geblieben; das iſt ein Mangel. Schiller hat „das Herz" in's Großgeſchichtliche überall da, wo es nicht hingehört, eingemengt; das iſt ein Fehler. —

Reflexion und Gefühl.

Wer viel denken muß, kann nicht viel fühlen, ſagt Leſſing. Ich habe ſchon früher auf einen kleinſten Cauſalnexus gedrungen, d. h. mit möglichſt wenigen Gliedern; auch gegen das Limitiren der einzelnen Cauſalmotive habe ich mich erklärt. Wirklich, wie ein Drama nur ein ſtyliſtiſcher Satz auf höherer, mannigfachſt erweiterter Stufe iſt, ſo gilt auch für beide das nämliche Geſetz. Je weniger von einſchränkenden, trennenden ꝛc. Bindewörtern im Satze iſt, deſto poetiſcher kann er ſein; ſo, je weniger limitirend und individualiſirend die Verbindung der cauſalen Glieder im Drama iſt, deſto mehr eignet es ſich für poetiſche Ausführung, deſto poetiſcher iſt es ſchon als Entwurf. Deßhalb muß bei neuen Erfindungen ſtets auf möglichſte Naivetät der Verbindungen geſehen werden. Am beſten, wenn die Cauſalglieder ſich wie von ſelbſt aneinander reihen, wie Vorder- und Nachſatz im ſogenannten Zuſammenhange der Rede. — Wer viel denken muß, kann wenig fühlen. Dieſer

Satz ist wohl zu verstehen. D. h. das dargestellte Verhältniß, der Vorgang muß so klar sein, daß er selbst ohne viel Denken aufgefaßt und richtig aufgefaßt werden kann. Demnach muß der Dichter dem Zuschauer oder Leser viel zu denken geben, nur so, daß dieses Denken unabhängig vom äußeren und individuellen Vorgange sich auf das Allgemeine der Natur der Menschen und der menschlichen Dinge bezieht. Dieses Denken wird das Gefühlsvermögen nicht verdunkeln, vielmehr die Gefühle länger und stärker wirksam erhalten. —

Verstärkung des dramatischen Ausdrucks.

Wie die Wangenröthe des Schauspielers und seine Geberde, so ist auch Ton und Rhytmus des Affektes bei Shakespeare verstärkt, ansehnlicher gemacht. Besonders bei ihm zu studiren ist die Verwachsenheit von Gedanken und Bild, dieses höchste plastische Kunstmittel, die Prägnanz des Ausdruckes, wo die Phantasie des Redenden unmittelbar der Sprache sich bemächtigt mit Uebergehung des regulären Mediums, des Verstandes. — Man könnte von einer Rhetorik der Gedanken sprechen, im allgemeinsten Sinne. Man muß es dem Gedanken ansehen, in welchem Gemüthszustande er gedacht wird, nicht allein an seiner Geberde, sondern auch an seiner Physiognomie, so zu sagen an seiner Existenz, Substanz. —

Shakespeare und Scribe.

Ich sehe immer mehr, es ist eine Wahl, die uns nicht zu ersparen ist. Shakespeare und Scribe ꝛc. lassen sich durchaus nicht vereinigen. In der Scribe'schen Weise

iſt etwas Proſaiſches, oder vielmehr ſie iſt proſaiſch durchaus; wer Poeſie damit verbinden will, kann es nur ſo, daß er der proſaiſchen Abſicht ein poetiſches Kleid überzieht, d. h. daß er poetiſch angelaufene Proſa dichtet. Man kann nicht genug daran erinnern — denn es wird von Jahr zu Jahr mehr vergeſſen —, daß Poeſie und Proſa durchaus verſchieden ſind, ſowohl im Zwecke als in den Mitteln, ſchon im Saamen und Embryo; daß ſie nur das einfachſte Material gemein haben, das Wort. Die Proſa braucht es aber anders und zu anderem Zwecke; ſie will überzeugen oder überreden, die Poeſie will täuſchen; d. h. die Proſa kommt vom Verſtande und geht auf den Verſtand, die Poeſie vom inneren Sinne auf den inneren Sinn. Daher iſt ſchon der einfache Gedanke in der Proſa ein anderer als in der Poeſie. Der poetiſche hat Geſtalt, Geberde, Phyſiognomie, Rhythmus, Ton und Melodie; er iſt halb Anſchauung, halb Gefühl und halb Gedanke; er iſt ein angeſchauter Gedanke oder eine gedankenhafte Anſchauung. Er iſt ein Abbild des Menſchen, ein Körper, der mit einer Seele Eines iſt, ſo daß die Trennung ihn tödtet. Ein Gedanke der Phantaſie; eine Milchſtraße von Verſtandesgedanken, in welcher dieſe alle vorhanden ſind, während er ſelbſt keiner iſt, und auch jene nicht erſcheinen als das, was ſie ſind. — So unterſcheidet ſich der Gedanke der allgemeinen Phantaſie der Wirklichkeit d. i. der ſchaffenden Natur von dem der ſchaffenden Kunſt, daß dieſe in ein Stück Wirklichkeit die Geſetze der ganzen Wirklichkeit legt, und ſo zu ſagen dem endlichen Geiſt eine Welt ſchafft, für dieſen ſo überſehbar, als das Ganze der großen Welt in Raum und Zeit einem ewigen ſein

mag. Die Harmonie, welche ganz gewiß für den, der ihr Neben- und Vor- und Nacheinander so mit Einem Blicke durch- und überschauen kann, in jener großen Welt, diese muß er in die kleine legen, die er der Durch- und Uebersicht des endlichen Blickes darbeut. — Die ideale Einheit und Geschlossenheit ist es, was das Drama von der Wirklichkeit ablöset, die Mannigfaltigkeit und Ganzheit, wodurch es mit der Wirklichkeit zusammenhängt. —

Konsequenz der Charakterschilderung.

Wie bei Schiller meistentheils Das, was von der Vorgeschichte seiner Helden gesagt wird, mit ihrem Wesen selbst im Widerspruche steht, so ist es auch mit den Thathandlungen selbst. Jedes Handeln hat seine gewisse Weise, Handeln in Verzweiflung, Handeln in Ruhe; eine That der Schwäche unterscheidet sich von ihrem Gegentheile in der Erscheinung des Handelns. Schiller, der dem Schönen, wo er kann, nicht allein die Sympathie der Zuschauer oder Leser, sondern auch deren Billigung und Bewunderung zu gewinnen strebt, welche dem Guten gehört, verwischt diese Merkmale oft absichtlich. So führen Max und Thekla den Selbstmord aus, wie eine verdienstliche Handlung, wie etwas Großes, Edles. Man sehe daneben ihre Vorbilder, Romeo und Julia, zwei Kinder der Leidenschaft, die im ganzen Stücke Nichts von der Freiheit der Vernunft zeigen. Hätten sie die geistige Freiheit, die überlegene Reflexion, die Schiller seiner Thekla in den Mund legt, sie würden nicht sterben. Kann es einen Selbstmord aus Kraft geben? Ich glaube, nein. Schiller hat in Thekla's einen solchen geschildert. Wenn sie wirklich das „starke Mädchen" ist,

ſo iſt der Selbſtmord ein Schimpf für ſie, nicht blos ein Fehler, wie er an der ſchwachen Julia natürlich und darum ſo weit zu entſchuldigen iſt, daß wir ſie bemitleiden. Aber Shakespeare will auch nur ſo viel Sympathie für ſie von uns, daß wir nicht darüber die Mißbilligung ihres Thuns vergeſſen, nur ſo viel, als in der echten tragiſchen Stimmung enthalten ſein darf. Im Wallenſtein iſt die Liebe das Berechtigte, Gott und die Welt gegen ſie im Unrechte; kein Wunder, wenn leidenſchaftliche Jugend von dem Lehrer der Vernunft zu dem flieht, der ihr ſagt, die Leidenſchaft ſei das Rechte. Eine That der Verzweiflung wird nicht reflektirend beſchloſſen, ſonſt iſt ſie nicht Affekt, ſondern Wahnſinn. Ein Menſch, der eine Untreue begehen will, wird nicht einen andern verantwortlich machen wollen, keine zu begehen, und doch iſt Marens Veruntreuung des beſtens Regiments des Kaiſers um nichts mehr werth, als Buttlers Handeln; dieſes hat ſogar noch die Kraft voraus. Wie? er thut's in der Beſinnungsloſigkeit? Nein; er ſpricht wie ein Redner, der Bewunderung und Mitleid ernten will; nicht in Verzweiflung, der das Urtheil der Welt gleichgültig iſt, ja der nicht daran denkt. Wäre er ohne Beſinnung, alſo auch ohne Gewiſſen, wie könnte er das Gewiſſen eines Anderen ſchärfen wollen? Es iſt eben nicht Max, ſondern Schiller, der da ſpricht. Freilich iſt es blos die Leidenſchaft des Dichters, überall glänzend zu erſcheinen und Bewunderung zu erregen, und ſo betrachtet iſt es unſchädlich; aber ſo ſieht es keiner unter unſeren Jünglingen an; ſie nehmen nur das moraliſche Urtheil heraus, das der Dichter zwiſchen den Zeilen auszuſprechen ſcheint. —

Lyriker, Epiker und Dramatiker.

Der Lyriker singt sich und für sich, d. h. ihm selbst, wie der ein Gesangbuchslied in der Kirche Singende; selbst in Gesellschaftsliedern ist dies der Fall. Der Epiker erzählt, das fordert ein Publikum; es sind hier schon zwei Faktore, Erzähler und Publikum. Der eine, der Erzähler, ist das Medium, durch welches die Handlungen dem Publikum vermittelt werden. Als vermittelt haben die Empfindungen schon eine Abgekühltheit. Das Drama hat zum Medium die dargestellten Personen der Handlung, hinter welchen der Dichter verschwindet. Es hat drei Faktore. — Eigentlich müßten die Schauspieler selbst die Dichter ihrer Rollen und so des Stückes sein, und zwar in dem Augenblicke der Darstellung. Die comedia dell'arte ist eigentlich der Ausgangspunkt. So muß der Dichter auch die Sache angreifen; er muß sich, wie die Rede von einer Person zur anderen übergeht, in die verschiedenen Schauspieler, und mit jedem sich in die dargestellte Person versetzen. Nicht unmittelbar in die dargestellte Person, weil nicht diese dargestellten Personen selbst das Stück spielen; es würde dies nur eine andere Art epischer und lyrischer Dichtung werden, aus diesen beiden zusammengesetzt, und nicht für die äußere Bühne, sondern für den inneren Sinn gedichtet; denn mit den wirklichen Personen käme auch ihre wirkliche Umgebung, wie der Epiker sie schildert und allein schildern kann, in Betracht. Es sind also nur eine gewisse Anzahl eigentlicher Darstellungsmittel vorhanden, auch blos andeutende, von Volksmassen, Gefolge, Soldaten ꝛc., mit denen operirt werden, die der Dichter genau kennen

muß. Da nun ohne alle Täuſchung das Ganze ein Beginnen ohne Zweck wäre, ſo muß der Dichter auch die Künſte der Täuſchung verſtehen, durch welche es einem Menſchen gelingen kann, mittelſt ſeiner eigenen Perſönlichkeit eine gedachte Perſönlichkeit darzuſtellen. Mit anderen Worten, er muß den betreffenden dramatiſchen Menſchen aus dem Schauſpieler und aus deſſen Kunſt herausdichten; da der Schauſpieler nicht zum Dichter werden kann, muß der Dichter zum Schauſpieler werden. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß vom Schauſpieler hier nur als vom Künſtler die Rede ſein kann, daß alle Komödianterei, d. h. alles Thun des Darſtellers, welches nicht aus dem Weſen ſeiner Rolle hervorgeht, abzuweiſen iſt. Aber den ähnlichen Fehler, d. h. das Rhetoriſche ꝛc., und ſelbſt, was poetiſche Schönheit an ſich wäre, aber an unrechter Stelle ſtände, überhaupt ſich von dem dramatiſchen Zwecke loslöſete, das muß auch der Dichter ſich verſagen. Die dramatiſche Kunſt iſt ein Ergebniß der gegenſeitigen innigſten Durchdringung der beiden Künſte, der Poeſie- und der Schauſpiel-Kunſt; ſie verlangt daher vom Dichter, wie vom Schauſpieler, Selbſtentäußerung, Hingebung an die gemeinſame Aufgabe. Der Dichter darf nicht ſo eitel ſein, auf Koſten des Schauſpielers, dieſer nicht, auf Koſten des Dichters glänzen zu wollen. In dieſem Punkte beſonders müſſen wir vor dem Muſter unſerer großen Dichter uns hüten, die nur zu oft den Schauſpieler zum bloßen Deklamator und Rhapſoden herabwürdigten. Dadurch wurde der dramatiſche Sinn des Publikums verdorben, die Schauſpielkunſt dem Verfalle entgegengeführt, der faſt unabwendbar wurde, als die Schauſpieler ſich in die Ver-

kehrtheit fanden, vergnügt mit dem Erfolge, der ihrer Kunst nicht mehr gehörte, und ihre eigentliche Aufgabe darüber vergaßen. Und, wie gewöhnlich das eine Unrecht einer Seite das der anderen zur Folge hat, so geschah es auch hier. Als der schauspielerische Trieb in den Schauspielern reagirte, den sie in den Gedichten der Dichter nicht befriedigen konnten, schufen sie sich selbst welche, und regten Andere an, ihnen welche zu schaffen, in denen, da man die eigentliche Aufgabe des dramatischen Dichters an jenen Mustern immer mehr verkennen lernte und den Weg, sie zu lösen, verloren hatte —, nur der Schauspieler allein herrschte und der Dichter nur das nothwendige Uebel schien, dem man sich entzog, so sehr man konnte. Die Poesie war nun im Schauspiele keine Kunst mehr, nur eine Kunstfertigkeit, aber die Schauspielkunst auch nichts Besseres. — In neuerer Zeit haben einige Dichter wiederum den rechten Weg gesucht; auch an Schauspielern fehlt es wohl nicht, die ihrerseits Bedürfniß nach der wahren dramatischen Kunst fühlen; auch im Publikum zeigen sich Spuren der Sehnsucht nach dem wahren Drama. Aber all das ist zu vereinzelt; wir sehen gute Muster, Shakespeare und Lessing, aber wir sehen der falschen von beiden Seiten der Ausortung weit mehr. Dem Dichter, der dramatisch schaffen möchte, fehlt der Schauspieler, dem Schauspieler der Dichter, beiden das Publikum. Ist zu hoffen, daß Eines an dem Anderen erstarke und das Andere den Muth behalte, auf dem Wege — es ist ja erst der Weg zu der Stelle zurück, von der wiederum ausgegangen werden muß! — fortzugehen, bis der Andere erstarkt? Die Intendanzen beginnen ihre Aufgabe rein vom Geld-

ſtandpunkte aus anzuſehen. Die Stücke werden am häufigſten gegeben, die Schauſpieler am meiſten ausgezeichnet, die am meiſten einbringen — ähnlich wie die Pferde eines Kunſtreiterprinzipals —, und die Schauſpieler bringen am meiſten ein, die dem verkehrten Geſchmacke des Publikums am meiſten entgegenkommen. —

Gretchen im Fauſt.

Am Fauſt iſt ſo recht zu ſehen, welchen poetiſchen Vortheil das Schlanke und Primitive giebt. Gretchen könnte uns nicht ſo als das Bürgermädchen und als das Weib ſelbſt erſcheinen, wenn wir mehr von ihr wüßten. Die Mächte, die ſie beleidigt, ſind unſeren Sinnen gar nicht, und ſelbſt der Phantaſie nur wie ein bloßer leichter Schemen hingeſtellt; ihre Mutter ſehen wir gar nicht, wir hören bloß von ihrer Strenge und Frömmigkeit, und ſehr vorübergehend, nur andeutend reden. Wir ſehen ſie ſelber nicht in ihrer eigentlichen Umgebung, wodurch ſie uns ſchon zu individuell würde; nicht einmal, daß ſie einen Bruder hat, wiſſen wir im Anfange. Wir ſehen bloß das Weib, und das Motiv der Liebe, allerallgemeinſte, primitivſte Motive. — Merkwürdig, daß Beide, Goethe und Shakespeare, bei gleich idealer Behandlung, auf entgegengeſetztem Wege gehend, das Aehnliche erreichen, Goethe durch Zuſammendrängen, Shakespeare durch Ausdehnung der Geſtalten dieſe von der gemeinen Wirklichkeit iſolirend. Beiden iſt es mehr um den Gehalt ihrer Darſtellungen zu thun, d. h. um Darſtellung des Gehaltes ihrer Geſchichten. Beide haben das Primitive und Schlanke, das Wunderbare, die kurzen Szenen, den reichen Wechſel, die Miſchung des Heiteren und Ernſten,

die verschwindende Causalität, wodurch es scheint, als habe die Phantasie allein Alles geordnet, die ideale Behandlung von Zeit und Ort, das Erheben des Dialoges über die gemeine Wirklichkeit, das Ausklingen der Stimmung, und das Abschließen der einzelnen Scenenstimmungen gegeneinander, das poetische Sichgehenlassen des Gehaltes bei völlig versteckter Maschine, das Vorherrschen des Zuständlichen, auch des Leidens über das Handeln gemein. Shakespeare's wahre Größe wird durch diese Vergleichung erst recht sichtbar. Goethe erreicht die ideale Wirkung dadurch, daß er das Schreckliche blos andeutet, und aus der mildernden Entfernung der Vergangenheit volksliedartig herüberklingen läßt, Shakespeare aber weiß die sinnliche Gegenwart des Schrecklichen zu idealisiren. Goethe vermeidet das sittliche Urtheil um der Wirkung willen, Shakespeare bedarf dieses Kunstgriffes nicht. Selbst der Teufel muß ein im Grunde eigentlich guter Kerl bei Goethe werden. Shakespeare blendet seinem Edmund, Goneril, Regan nicht das Mindeste davon an; aber weder die Schönheit dieser Gestalten, noch die sittliche Wirkung des Stückes leiden darunter. Es ist erstaunlich, welche Idealität Shakespeare's Talent besaß.

Individuelle Orts- und Zeitbestimmung.

Man kann nicht scharf genug das Prosaische, Aufzählungen ꝛc., vom Poetischen trennen, wenn eine poetische Behandlung des Dialoges möglich werden soll. Wie z. B. individuelle Zeit- und Ortsbestimmungen, Beziehungen derselben aus einer Scene auf die andere. Im Drama giebt es kein Morgen, kein Gestern, kein Heute, keine Uhr; Alles was geschieht, geschieht jetzt; was

geſchah, iſt irgend einmal geſchehen, was geſchehen wird, wird irgend einmal geſchehen; höchſtens können nachträglich ohngefähre Zeitbeſtimmungen ſtehen, und zwar nur ganz indirekte, concrete, wie z. B. daß im Othello Jago einen Brief nach Venedig geſchickt, und darauf wieder etwas von da gekommen iſt. Dies Alles iſt ein Hauptgrund, warum die franzöſiſche Form der ganzen Behandlung eine Tendenz zum Proſaiſchen giebt. Wahr iſt es, durch Individualität der Zeit und des Ortes läßt ſich am leichteſten eine Spannung herſtellen, aber eine ſolche iſt eben weder poetiſch, noch läßt ſich poetiſche Behandlung des Dramas damit verbinden. Es zeigt ſich, daß das Drama gar keine eigentliche Individualität verträgt, ſondern durchaus typiſch und alle ſcheinbare Individualität nur Modifikation des einen typiſchen durch das andere und dritte ꝛc. ſein darf. Selbſt der Erzählung und dem Romane wird dieſe Regel nützen.

Die Auffaſſung der Antike und ihr Einfluß auf unſere Kunſtbetrachtung.

— Eigen iſt es, wie äußerliche Dinge auf die Kunſtbetrachtung einwirken können. So, auf das Drama bezogen, das philologiſche Studium. Das antike Drama lernen wir auf der Schule unter Umſtänden kennen und lieben, die auf unſere Meinung vom modernen zurückwirkt. Zunächſt wird unſere Bewunderung gewonnen durch die Sprache, den Klang der Verſe an ſich. Wir können das Stück uns nicht aufgeführt vorſtellen, und lernen es anſehen wie ein größeres lyriſches Gedicht, in welchem mehrere Perſonen im deklamatoriſchen Vortrage abwechſeln. Das Ganze wird uns eine einzige

große, ſogenannte ſchöne Stelle; d. h. wir bringen keine Anforderung von Dem, was etwa uns als lebendige Vorſtellung vom Dramatiſchen aus unſerem Theater innewohnt, an das Stück. An dieſe Art der Betrachtung gewöhnt, wo unſere Aufmerkſamkeit nur auf die Schönheiten der Sprache und des Versbaues an ſich geht, müſſen wir ein heutiges Drama gewiſſermaaßen in der Vorſtellung als ein altes, d. h. von allen den Zwecken losgelöſtes anſehen, von denen bei den Alten nicht die Rede ſein kann, um nur in ein Verhältniß zu ihm zu kommen. Wir müſſen alſo von dem Beſten, dem Lebendigen darin abſtrahiren. Wer in der alten Welt mehr lebte, als in unſerer, der hat das Organ dafür gar nicht ausgebildet, ja er hat wohl gar keine Ahnung von jenem Lebendigen. Daher das, was ſie die Kunſtform des Dramas nennen, mit dem, was uns ſo heißt, nichts Gemeinſames hat. Wenn ſie von der Kunſtform eines Dramas ſprechen, meinen ſie das, was in dem Buche ſteht, dieſe Reihe von vollklingenden Verſen, welche ihren Augen wohlgefällig dünkt wegen der räumlichen Symmetrie der Zeilen, ihrem Ohre durch den immer gleich beibehaltenen erhabenen Ton der ſchönen Verſe ꝛc.; wenn wir von der Kunſtform eines Dramas ſprechen, ſo verſtehen wir etwas ganz Anderes darunter, als was das Buch uns zeigt. Uns wird das Drama erſt in der Aufführung lebendig, wir machen den dramatiſchen Menſchen nicht zur Statue, um ihn ſchön zu finden; das, was in der Statue vom Menſchen verloren geht, iſt uns das Wichtigere. — Nun fehlen uns alle Mittelbegriffe. Wir wiſſen gar nicht, wie die Griechen die Menſchen unſeres Schlages in der Tragödie darſtellten, ja wir haben durchaus keine

deutliche Vorſtellung von der Art ihrer Aufführungen. Nach dem, was wir wiſſen, ſind wir geneigter, das antike Drama als ein Mittelding zwiſchen unſerem Oratorium und unſerer Oper anzuſehen, denn als ein Drama in unſerem Sinne. Dennoch wird uns zugemuthet, die alten Griechen ganz oder theilweiſe nachzuahmen! Alſo auf's Geradewohl, und ohne die Zwecke, die Mittel zu verſtehen ꝛc. — Glaubt man denn nicht, daß wir ſelbſt von der Skulptur der alten Griechen nur eine ganz unvollkommene Vorſtellung haben. Wir haben noch Statuen, die ſie geſchaffen und genoſſen, aber wiſſen wir, ob wir auch Das an ihnen ſehen, was die Alten ſahen. Es bleibt auch hier bei dem Aeußerlichen. Den Griechen war das Geſicht in der Kunſt nichts weiter als ein anderes Glied auch, und ſie ſtrebten, in der Geſtalt ein harmoniſches Ganzes herzuſtellen. Wir ſuchen im Geſichte etwas ganz Anderes, und ſuchen es faſt nur im Geſichte. Natürlich; weil das uns der einzige Theil des Körpers iſt, den wir genau kennen, in dem zu leſen wir gelernt haben. Aber ich bin überzeugt, daß die Griechen auch die anderen Theile charakteriſtiſch gehaltvoll zu machen wußten, und da eine intereſſante Schrift laſen, wo wir nur die Glätte und Schönheit des Pergamentes ſehen. Und ſollten wir um der Glätte willen, die eben nur einen ſubjektiven Mangel unſeres Sinnes für das Charakteriſtiſche der Alten anzeigt, unſer Charakteriſtiſches aufgeben?

Realiſtiſche Motivirung.

Den Unterſchied zwiſchen dem realiſtiſchen und idealiſtiſchen Dramatiker kann man auch ſo klar machen: Dem realiſtiſchen iſt die Motivirung die Hauptſache, der

Idealist fragt danach nicht, d. h. der Realist motivirt das Schicksal seines Helden durch dessen Schuld, die Schuld durch dessen Charakter und Situation, den Charakter durch Stand, Naturell, Gewohnheit, Zeit, Beruf, historischen Boden ꝛc. D. h. seine Rollen sind dargestellte typische Menschen, realistische bedingte Ideale; des Idealisten Rollen sind unbedingte Ideale, von den Bedingungen der Wirklichkeit losgelöste Gedankenwesen. Was sie Charakteristisches haben, ist nicht Bedingung ihres Wesens, sondern mehr äußerlich ihnen angeblendet. Indem er ihnen Naturzüge giebt, die nicht aus ihrem innersten Wesen hervorgehen, erscheinen sie zugleich empirischer, zufälliger, näher der gemeinen Wirklichkeit. Sie sind Mischungen von Ideen und von gemein-empirischer Wirklichkeit. Was sie sprechen, ist ihm wichtiger, als was sie sind, d. h. er legt in ihre Reden den möglichsten Gehalt, nicht aber in ihre Darstellung. Der Realist giebt seine Menschen dem Urtheile hin, sehet selbst, wie und was sie sind, beurtheilt sie nach den Gesetzen, nach denen ihr im Leben die wirklichen Menschen beurtheilt. — Romeo und Julia kann man von beiden Gesichtspunkten aus schön finden, sie machen den Eindruck poetischer Ideale, und auch den von wirklichen Menschen. Schiller sagt: um Freiheit sterben, Selbstmord um Liebe ist groß und edel; das ist das Loos des Schönen ꝛc. Shakespeare sagt: das ist das Loos der Schuld auf Erden; Selbstmord ist eine Schuld, aber die Person kann eine bemitleidenswerthe sein, die dieser Schuld verfällt. Das war Shakespeare's Humanität, die Schuld zu verurtheilen, den Menschen zu bedauern; seine Frömmigkeit war der Glaube an eine gerechte Weltordnung. Gott groß und

gerecht, der Mensch schwach, und darum mitleidswerth in seiner Schuld; nicht der Mensch in seiner Leidenschaft groß und herrlich, und die Weltordnung eine tückische Naturmacht, die das Edle haßt und das Schöne untergehen läßt, weil es schön ist. — Bei Shakespeare sehen wir auch die Thorheiten und Verkehrtheiten der Leidenschaft, aber seine Gestalten haben noch etwas mehr. Schiller breitet um diese Thorheiten den Schein des Großen und Edlen, sie werden mit Feierlichkeit eingeführt, so Marens Selbstmord ꝛc. Shakespeare vermäntelt weder Thorheit noch Schuld, er besticht unser ethisches Urtheil nicht; er weiß, daß er trotzdem seinem Helden Theilnahme schaffen kann, daß er uns tragisch ergötzen kann ohne Gefahr für unsere moralische Gesundheit. Daß Hamlet ein Mensch von den schönsten Anlagen ist, das zeigt er uns; sein philosophisches Grübeln, seinen überlegenen Witz. Im Tasso sieht man an vielen Stellen den größten Schüler Shakespeare's, die Motivirung, die Uebereinstimmung jedes kleinsten Zuges mit den anderen und dem Ganzen ist unvergleichlich. Sein Held ist ein Künstler, wie Makbeth ein Soldat, beide leiden so zu sagen an einer Standeskrankheit, wie man Weber-Krankheiten ꝛc. hat. Dies ganz anders als im Wallenstein. Ebenso Hamlet, ein Prinz, ein Philosoph. Wenn er darstellen wollte, wie Uebermaaß der Reflexion die Thatkraft schwächt, wie das philosophische Grübeln entmannt, so mußte er dieses Uebermaaß der Reflexion und diese philosophische Grübelei darstellen. Unsere Zeit sieht dies nicht als ein dargestelltes Motiv, warum Hamlet untergehen muß, an, sondern als eine Philosophie oder Religion, die Shakespeare uns lehren wolle. — Der

Unterſchied der Zeit, der, wo man vor der Gefahr, die in der Leidenſchaft liegt, warnen zu müſſen, und der, wo man die Leidenſchaft verherrlichend dazu ermuntern zu müſſen glaubt (Romeo und Julia — Max und Thekla). — Nur was wirklich gegenwärtig, ſinnlich erſcheinend auf der Bühne zu machen iſt, gehört dem Dramatiker. Selbſt das ſittliche Urtheil, die ſittliche Idee, die ſittlichen Mächte müſſen vollſtändig ſinnlich dargeſtellt werden. Rechte ſind nicht ſchauſpieleriſch darzuſtellen, erſt wenn ſie in Leidenſchaften verwandelt werden, ſind ſie dramatiſch brauchbar. Das Mittel zur Darſtellung des inneren Gehaltes iſt die Sinnlichkeit; wenn die ſinnlichen Mittel — und das Drama hat keine anderen — im Zwecke nicht aufgehen, ſo können ſie ihn nur verdunkeln. — Die tragiſche Nothwendigkeit kann nur im Helden liegen; d. h. der Held darf nicht blos in einer ſogenannten tragiſchen Situation ſtehen; die Situation kann nur dadurch eine tragiſche ſein, daß eben der Held, der in ihr ſteht, ein tragiſcher Charakter iſt. Daß dieſer Macbeth, wie er vor uns ſteht in ſinnlicher Erſcheinung, in unmittelbarer Gegenwärtigkeit, in ſich ſelber untergehen muß, iſt nothwendig. Ein Menſch von ſolcher Stärke des Gewiſſens bei ſolcher Stärke der verbrecheriſchen Leidenſchaft. Die geſchickteſte Cauſalität im Aeußeren macht ein Stück nicht tragiſch, wenn der Held nicht eine tragiſche Natur iſt. — Die Situation iſt nur darzuſtellen, inſofern ſie als Leidenſchaft in den Menſchen iſt, an deren Gegenwirkung der Held äußerlich zu Grunde geht, und in ihm ſelbſt als Gewiſſen, als Bewußtſein einer Gewalt, der er im offenen Kampfe ſich nicht gewachſen fühlt. — Immer müſſen uns die Menſchen mehr inter-

eſſiren, als die abſtrakte Wirkung des Vorganges. Dieſer iſt blos das Uhrwerk, welches dieſe, und gerade dieſe Menſchen in Bewegung ſetzt, welcher ſie lebendig und ſelbſtig zu machen ſcheint (ſouverain). Unter den „dieſe, und gerade dieſe“ verſtehe ich nicht Sonderlinge und ganz beſondere Originale, nein! ich verſtehe bloß die Illuſion der Identität, Das darunter, was den verkleideten Schauſpieler zum illuſoriſchen Bilde Eines Weſens, was ſein Auswendiggelerntes zum natürlichen Erguß dieſes Einen, eigenen Weſens macht. Wir müſſen Bühne, ja ſelbſt die individuelle Scene und Zeit, Dekorationen und Koſtüme vergeſſen über dem Verkehr von typiſchen Menſchen, über dem gegenwärtigen Menſchenverkehre. Wir müſſen das Stück ſelbſt darüber vergeſſen. Drama iſt ſinnliche Gegenwart. — Zu vergleichen einer intereſſanten Geſellſchaft, die uns Stunden zu Minuten macht, uns in ſteter, gleich friſcher Aufmerkſamkeit und Befriedigung unſerer ſinnlichen Kräfte erhält, und im wohlthätigen, unmittelbaren Empfinden auch unſeres Lebens und Lebensvermögens, abgeſehen von dem Inhalte und Gehalte der Unterhaltung. Damit iſt jedoch nicht geſagt, daß dieſer Inhalt und Gehalt auch wirklich, wie oft in amüſanter Geſellſchaft, fehlen kann; im Gegentheile. Wenn, was wir mit großer, unmittelbarer Befriedigung unſerer ſinnlichen Kräfte angeſchaut, in geſammelter und kühler Stimmung noch einmal vorübergeht, ſo muß es nun unſerem Verſtande durch Zweckmäßigkeit, unſerem Gefühle durch Einſtimmung mit Vernunft und Sittlichkeit eben ſo gefallen, wie durch ſeine unmittelbare Gegenwart in der Aufführung unſerer Sinnlichkeit. — — Der Naturaliſt nennt wahr, was hiſtoriſch, d. h. was als geſchehen

beglaubigt ist; der Idealist, was nie geschieht, und, wie er meint, immer geschehen sollte; der Realist, was immer geschieht. Der Naturalist hält sich an das historische, der Idealist an das allgemeine Ideal, der Realist an den Typus. Der Naturalist sieht in der Historie lauter einzelne Fälle, Anekdoten — und vereinzelt sie noch, er individualisirt die schon individuelle Anekdote; der Idealist nähert die Menschen und Handlungen einer Anekdote, dem allgemeinen Ideale der Vollkommenheit; der Realist faßt in der Historie die typische Geschichte solcher Menschenart, wie sie es treibt, wie es ihr ergeht und ergehen muß. —

Die ethische Grundanschauung.

Die Gruppirung der Charaktere, der Rollen um eine ethische Grundanschauung so, daß die Hauptgelenke des idealen, d. i. tragischen Nexus zu den poetischen und schauspielerischen Effekten zugleich anschwellen und die übrigen die Vorbereitungen derselben ausmachen, — Ein Planetensystem um Eine Sonne; so daß jeder Stern, indem er seinem eigenen Gesetze folgt und seiner eigenen Intention zu folgen scheint, mit den anderen zugleich die Intention seines Schöpfers realisirt. Oder auch die Gruppirung um eine ethische Grundanschauung, ganz wie in der Musik, wo man einen cantus firmus erst harmonisch, Note gegen Note ausarbeitet, wobei das herauskommt, was die Kritiker „die Handlung" nennen; dann die einzelnen Stimmen figurirt, wo dann jede Stimme ihr besonders herrschendes rhythmisch-melodisches Motiv erhält, was am besten aus der Melodie des cantus firmus selbst genommen ist. Dies ist dann im Drama

die Emanzipation der Figuren in Rollen, die Verwandlung des Katechismus in wirkliches Gespräch. Diese Rollen müssen nun möglichst vollständige Darstellungen von Menschentypen sein, die womöglich mit einer kurzen Bezeichnung zu charakterisiren sind, wobei zur Lebendigkeit hilft, wenn ein relativer Widerspruch in der Bedeutung von Art und Gattung dargestellt ist, so der Unlust und Thatenscheue, und der Rachsucht im Hamlet — Rachsucht die Habsucht überschwellend, wodurch beide Leidenschaften ihren Zweck verlieren (Shylok). Auf solchem inneren Kontraste beruht die Illusion eines poetisch-dramatischen Charakters.

Die Illusionsmittel der dramatischen Kunst.

Die dramatische Kunst muß ganz andere, mächtigere Illudirmittel in Bewegung setzen, als Epik und Lyrik, die es nur mit Phantasie und Empfindung zu thun haben. Denn sie muß uns ihre eigenen Apparate vergessen machen, ja was das Schwerste ist, den Schauspieler selbst, den Herrn So und So, seine eigene Persönlichkeit, seine Schminke, Kostüme ꝛc. Dann fehlt ihr auch das Kunstmittel, eine Handlung darzustellen, die Erzählung. Der Erzähler kann eine Handlung darstellen, denn er kann so erzählen, daß uns keine Persönlichkeit seiner Personen aufgedrungen wird. Der Dramatiker dagegen ist bei dieser Aufgabe in noch schlimmerer Verlegenheit als der Maler. Der Maler kann auch keine Handlungen darstellen, nur Gestalten, deren Gehaben das Geschehen einer Handlung andeutet, d. h. er kann Handlung nur andeuten vermittelst dargestellter Bewegungen dargestellter menschlicher Gestalten, also er kann

Menſchen darſtellen, ihre Bewegungen darſtellen, aber Handlungen nur andeuten. Aber er kann in die Geſtalt ſchon die Wahrſcheinlichkeit, wenigſtens die Möglichkeit der betreffenden Handlung legen und dadurch ſeiner Andeutung größere Kraft der Illuſion verleihen; der Dramatiker aber muß auf den Fall vorbereitet ſein, daß die beſtimmte, ſchon vorhandene Geſtalt, die Stimme, das Temperament ꝛc. ſeines Schauſpielers, den er ſich nicht, wie der Maler, ſelbſt ſchaffen kann, in ſinnlichem Widerſpruche mit der Handlung ſteht, die darzuſtellen, oder vielmehr durch das Gehaben der Geſtalt angedeutet werden ſoll. Nun wird die Illuſion der Handlung auf der Bühne immer im Verhältniſſe ſtehen zu der Illuſion der Geſtalt; die Illuſion der Handlung wird nur durch Illuſion der Geſtalt möglich und dieſe wird immer, weil aus wirklicher Darſtellung entſtehend, die Illuſion der Handlung, die nur aus Andeutung hervorgehen kann, an Kraft überwiegen. Da die Handlung nicht illudiren kann, wenn dies die Geſtalten nicht noch mehr thun, ſo begreife ich die Theoretiker nicht, wenn ſie fordern, daß die Geſtalt, daß der Charakter nicht über die Handlung heraustreten ſolle. — Der Epiker kann es darauf anlegen, wenn er will, daß in der Wirkung ſeines Werkes die Neugierde über die Sympathie hinaustritt, oder mit anderen Worten, daß in der Darſtellung der abſtraktere Gedanke der Handlung über den concreteren der Menſchen, d. h. der handelnden überwiegt. Denn er kann nicht Menſchen erzählen, ſondern nur die Geſchichte der Menſchen, d. h. die Handlung; aber beim Dramatiker iſt es umgekehrt; er kann nur Menſchen auftreten laſſen, keine Handlungen, der Schauſpieler kann nur einen

handelnden Menschen spielen und keine Handlung. Aber selbst der Epiker wird sich nicht so eintreiben lassen, daß er die Handlung zur Hauptsache machen sollte. — Wenn der Theoretiker fordert, daß die Handlung im Drama die Hauptsache sein soll, so fordert er nicht allein etwas Verkehrtes, sondern sogar etwas Unmögliches. Etwas Verkehrtes, weil er die Neugier höher stellt, als die Sympathie, dann weil der Dichter die unangenehmste Wirkung, seine in der sogenannten Handlung zu Tage tretende Absichtlichkeit nur durch die Souverainetät seiner Personen maskiren und verhindern kann; etwas Unmögliches, weil die Illusion durch die Handlung auf der Bühne lediglich von der Illusion durch die Personen abhängt, und nothwendig, als die abgeleitete, die schwächere sein muß. Auch das sittliche Urtheil richtet sich nicht nach dem, was geschieht, sondern nach den Motiven, woraus es geschieht, und diese Motive, die Nothwendigkeit dieser Motive gehören zum Menschen, nicht zur Handlung; ja diese Motive sind eben der Gehalt des Menschen. — Daher ist auch die causale Verknüpfung der Handlung im Drama bei weitem nicht so wichtig, als die ethisch-psychologische Causalität der Person. Da die Handlung auf der Bühne blos das Totale einer Anzahl Andeutungen, die Natur der Person aber das Dargestellte, das wirklich sinnlich Erscheinende ist, nicht blos ein gedachtes Verhältniß, sondern eine lebendige, sinnliche Anschauung, so verschwindet die Wichtigkeit jener Causalität vor dieser. Darum ist auch die tragische Nothwendigkeit nur an der kompakten, dargestellten Person fühlbar zu machen, nicht an dem vagen Inbegriff von Andeutungen, darum muß im tragischen Drama der Held

ein tragiſcher Charakter ſein, das Tragiſche nicht blos, wie es im Epos ſein kann, eine tragiſche Situation. Auf dem Papiere iſt es ganz anders, wo die Perſonen eben ſo nur als gedachte vor der Phantaſie des Leſers ſtehen, wie das Verhältniß, welches man die Handlung nennt. Beim Leſen begiebt ſich das Alles unter das epiſche Geſetz; hier verdunkelt keine gegenwärtige ſinnliche Erſcheinung die Vorſtellungen der Phantaſie und des Verſtandes; was auf der Bühne hervortrat, tritt hier zurück; was dort vor Anderem verſchwand, wird hier eben ſo deutlich. Und wäre das Aufgeſchriebene das Drama ſelbſt, ſo wäre der epiſche Maaßſtab daran in ſeinem vollen Rechte und der äußere Cauſalitätsnexus wäre wichtiger bei der Beurtheilung, als der innere, ideale. Aber das Aufgeſchriebene iſt nicht das Drama, die Beſchwörformel iſt nicht der erſcheinende Geiſt, und die Kritik daher in vollem Unrecht, wenn ſie nach Geſetzen über das Drama richten will, unter die es nicht gehört; wenn ſie das körperliche Gebäude nach dem flachen Grundriſſe beurtheilt. — Das Literaturdrama in abgeſetzten Reden mit darüber ſtehenden Namen ꝛc., aber nach den Geſetzen epiſcher Kompoſition entworfen und ausgeführt, die ſich ſelbſt von der rechtmäßigen dramatiſchen Gerichtsbarkeit eximiren und unter epiſche ſtellen, dieſe Leſedramen ſind eben keine Dramen, ſondern eine Zwiſchengattung. Sie ſind in der geſammten Poeſie das, was die Strauße im Thierreiche ſind, für welche die Naturkunde einen ähnlichen, ebenfalls einen Widerſpruch involvirenden Namen erfunden hat, den der Laufvögel, d. h. der Vögel, die nicht fliegen wie Vögel eigentlich thun, ſondern nur laufen, wie in der Regel

Thiere, die keine Vögel ſind. Wie dort die abgeſetzten Reden und die Namen darüber, ſo ſind hier die Flügel eine Art unweſentlicher Verzierung. — — Der Epiker deutet, wenn er nicht ſchildern, nicht beſchreiben will, — durch Darſtellung, d. h. Erzählung einer Handlung, einer Begebenheit zugleich die Perſonen an, er bewegt uns, die Geſtalten, die er nicht erzählen kann, zu der Handlung, die er erzählt, hinzuzudenken; beim Dramatiker iſt es umgekehrt; er ſtellt uns handelnde Menſchen dar, und bewegt uns dadurch, die Handlung uns zu denken. Die Menſchen, die er uns auf der Bühne zeigt, ſind wirkliche Menſchen, aber ihr Handeln iſt nur ein andeutendes Bewegen. Dieſe Menſchen ſind immer ſinnlich vor unſeren Augen, aber ihre Handlungen, d. h. das Totale des durch ihre Bewegungen Angedeuteten, ſind blos in ihrer Phantaſie. Dieſe Andeutungen erhalten einen gewiſſen Grad von Illuſion nur durch die weit ſtärkere Illuſion der Perſon, die in ihnen ſinnlich erſcheint. Wenn Don Ceſare den Don Manuel erſticht, ſo müſſen die betreffenden Schauſpieler ſchon eine ſehr lebendige Illuſion, ſie ſeien Don Ceſare und Don Manuel, gewirkt haben, wenn dieſes ihr Todtſtechen und Todtgeſtochenwerden illuſoriſch ausfallen ſoll. Und die illuſoriſche Hauptſache iſt nicht, was der ſogenannten Handlung daran gehört, die Pantomime des Todtſtechens, ſondern die Menſchendarſtellung, welcher gemäß der Eine von nun an einen vom Gewiſſen gefolterten Mörder und der Andere einen Todten an ſich ſelbſt darſtellt. Aber mit alledem iſt keine Handlung dargeſtellt worden, ſondern handelnde und zuſtändliche Menſchen. In dieſem Punkte gehört die dramatiſche Kunſt dem Weſen nach paſſender

unter den Gesichtspunkt der Malerei, als unter den der Poesie im engeren Sinne. Der Erzähler spricht vom Handeln und Leiden der Menschen, und nennt unmittelbar ihr Thun und ihre Zustände „den Mord, den Schlaf". Das kann der Dramatiker so wenig als der Maler; wie dieser kann er nur einen Menschen darstellen, der eben im Begriffe ist, einen anderen Menschen zu morden oder einen Menschen, der schläft. Nun vollends „einen Mord, den er einmal begangen hatte"; wie soll der Dramatiker dergleichen darstellen! — Die Sache ist die: Auf der Bühne vergessen wir immer die Handlung über dem Menschen, weil jene nur in unserem Gedächtnisse, dieser aber vor unseren leiblichen Augen lebendig ist, und weil die Sinneseindrücke weit stärker sind, als die Vorstellungen der Phantasie. — Die Hauptsache ist, uns immer den verkleideten Schauspieler vergessen zu machen, weil dieser unsere ganze Illusion aufhebt; mit der Illusion, dieser sei der und der Mensch, steht und fällt unsere Illusion, das und das sei durch ihn, an ihm und für ihn geschehen. Die Kunst der Menschendarstellung, d. h. die Kunst des verbündeten Poeten und Schauspielers, muß nicht allein den Sinn einschläfern, der uns immer wieder sagt: das ist ja der Schauspieler, Herr So und So, sondern auch die ganze sogenannte Handlung beglaubigen, deren Ausgerechnetheit uns immer wieder enttäuscht; die Charakterdarstellung muß daher zum Besten der Handlung selbst, weit über sie hinaustreten. Der Glaube an die Existenz der Person kann nicht stark genug erregt werden. Die alten, schon abgenutzten Konflikte und Motive, wer kann sie uns wirksam machen, wenn er es nicht durch höchst mög-

lichen Zauber der Charakteriſtik thut? Wenn man ſagt, Shakespeare thue darin mehr als noth und recht, ſo muß ich dagegen ſagen, daß es nur Shakespeare gelingt, mich gläubig an ſeine Handlungen zu machen. Was iſt denn eine Handlung? Iſt ſie etwas für ſich? Iſt ſie nicht blos das abſtrakte Verhältniß natürlicher Zeichen von Zuſtänden der Menſchen? Wer iſt denn eigentlich intereſſant; die That oder der Menſch? Die Handlung kann helfen, den Menſchen intereſſant erſcheinen zu laſſen, nicht umgekehrt. In der That iſt nichts intereſſant, als die menſchliche Natur ſelbſt und ſie iſt auch das einzig Nothwendige. Kann man ſittlich urtheilen über eine Handlung ohne die genaueſte Kenntniß des Menſchen, von dem ſie ausgeht? Kann ich wiſſen, wie groß ein Leiden, ohne daß ich den Menſchen genau kenne, der es trägt; und vor Allem, kann ich mich für ein Leiden, einen Zuſtand intereſſiren, ohne den Menſchen genau zu kennen, an dem ſie ſind? Können ſie mich intereſſiren, wenn nicht der, an dem ſie ſind, ſich mir als ein vollſtändiges Menſchenbild beglaubigt? Es iſt ja gar noch nicht von einer Beſonderheit eines Menſchen dabei die Rede; aber Shakespeare hat unter allen Dramatikern, die ich kenne, allein den Zauber, daß er die poetiſche Figur wirklich nur überhaupt mit dem Scheine eines wirklichen Menſchen zu umkleiden weiß. Bei allen anderen kann ich den verkleideten Schauſpieler nicht vergeſſen. Ich vergeſſe ihn auch bei Shakespeare nur ſo weit, daß ich ſeine Kunſt genießen kann; richtiger geſagt: er macht mir die Herren Dawiſon, Devrient ꝛc. in ſeinen Rollen zu Schauſpielern, die anderen Dramatiker aber ziehen durch ihr Ungeſchick auch den geſchickten Schau-

ſpieler in ein vergebliches und den Zuſchauer quälendes Bemühen, ſich wie ſpielende Schauſpieler anzuſtellen. Wie gähnt uns bei allen anderen Dramatikern die echauffirte Abſichtlichkeit oder die Froſtigkeit der Abwägung, die Verſtandeskälte der epiſch-korrekten Kompoſition an. Durch all dies bringt mich der Autor zu mir und wie muß ich wünſchen, außer mich geſetzt zu werden, um nur über Theater, Publikum, Bühne, Dekoration, Koſtüme und die natürliche Perſönlichkeit der ſich ſchminkenden, alt oder jung ſich machenden Schauſpieler hinwegzukommen. Den Schauſpieler macht uns Niemand vergeſſen, Dank dem Poeten, der ihn uns noch zu ſeinem Vortheil erſcheinen läßt. — Freilich ſoll die künſtleriſche Illuſion nie zu dem Irrthum ſich ſteigern, das geſchehe wirklich, was auf dem Theater vorgeht, aber ſie muß bis zu dem Grade ſteigen, wo uns die Verkleidung und das Schminken, das pathetiſche Gehaben der wohlbekannten erwachſenen, ja zum Theil bejahrten Männer und Frauen nicht als kindiſche Spielerei erſcheint. Nicht der verkleidete Komödiant, nicht die Komödianterei, wo Dichter und Schauſpieler wetteifern, kein Effekthaſchen, das ſich überall die Miene der Würde giebt, die zur Kokette wird, ſondern künſtleriſche Wahrheit und Nothwendigkeit, die der Veredtheit der Leidenſchaft und des Affektes zu Grunde liegt, kein bloßes willkürliches Spielen mit dichteriſchen und ſchauſpieleriſchen Tönen und Effekten. — Der dramatiſche Dichter muß immer daran denken, daß ſeine Perſonen nicht bloße Phantaſiebilder, wie die der epiſchen Gattung, ſondern daß ſie ſinnlich erſcheinende Menſchen ſind, daß ſie vom Schauſpieler reproduzirte Menſchen ſind, vom Schauſpieler, der ſchon

ſelbſt Individuum iſt, deſſen individuelle Züge gegen ſeinen Willen durchſtechen werden, wenn er ihnen nicht eine Individualität leiht, die, ſtärker durch Gedrängtheit, ihre wirkliche übertönt. Gar zu zarte Bilder, wie im Taſſo, ſind blos für die Phantaſie des Leſers geſchaffen; der wirkliche Menſch, der ihn reproduzirt, bringt Züge hinein, welche die zarten der poetiſchen Konzeption überſchreien; anſtatt daß die ſchwächere Individualität des Schauſpielers von der ſtärker gezeichneten der dramatiſchen Perſon überwältigt und verſchlungen werden müßte, geſchieht das Umgekehrte, die ſtärkere Individualität des Schauſpielers hebt die ſchwächere der dramatiſchen Perſon auf und vernichtet ſie. Unter Individualität iſt hier die Sinnlichkeit und Gewalt der Darſtellung zu verſtehen; mehr ſoll ſie überhaupt im Drama nicht ſein. Wie der Dichter den Gehalt ſeines Stoffes in einem gegenwärtigen Vorgange entwickelt, ſo muß er dem Schauſpieler darin auch deſſen Antheil als Gehalt entgegenbringen, den der Schauſpieler durch ſein Spiel, ſeine Betonung und Geberden entwickeln und concret machen muß als einen äußeren, anſchaulichen Vorgang. Man denke an Hamlet. — Das Schauſpieleriſche darf nicht mechaniſch nebenhergehen, ſondern es muß aus dem tiefſten Kerne, aus dem geiſtigen Gehalte des Stückes hervorwachſen; das Stück muß ſinnlichſt dargeſtellter Gehalt, das Poetiſche und Schauſpieleriſche daran muß ein und daſſelbe ſein. Die dramatiſche Fakultas eines Stoffes wird daher in der Beſchaffenheit des Gehaltes liegen, die ſich völlig, ſinnlich darſtellen läßt. Die dramatiſche Kunſt iſt eine Syntheſis von Dicht- und Schauſpielkunſt, worin die eine durch die andere wirken muß,

keine eitel der anderen ſich entziehen darf. Die Schauſpielkunſt hat engere Grenzen, dieſe muß die Dichtkunſt reſpektiren und ſich dieſelben Grenzen gefallen laſſen. Sie verliert dabei nicht, denn ſie kann ſich keine höhere und dankbarere Aufgabe ſchaffen, als die eigenthümliche der Schauſpielkunſt: Darſtellung von Menſchen. Indem ſie zuſammenwirken, können ſie ſich ihre Aufgaben erleichtern; der Poet braucht nicht das hinzuzuthun, was der Schauſpieler beſſer hinzuthun kann, wie z. B. die Wärme. Er darf ihn nicht zum Deklamator, zum dramatiſchen Rhapſoden ꝛc. herabwürdigen. Die Poeſie muß überall den geiſtigen Gehalt zu den Geberden des Schauſpielers geben, ſo daß ſo zu ſagen dieſe Geberden ſelbſt gehaltvoll werden, keine bloße Geſichterſchneiderei ꝛc., d. h. plaſtiſch und bedeutend. Das Schauſpieleriſche muß ganz in die Region der Gedankenhaftigkeit und bildlichen Geiſtigkeit hinaufgehoben werden, ſonſt werden die ſchauſpieleriſchen Effekte, wenn ihre Momente nicht mit Gehalt und Poeſie erfüllt ſind, eine nichtige Spielerei, eine unpoetiſche, unkünſtleriſche Spiegelfechterei. Der Antheil des Geiſtes an dieſen Bewegungen weiht ſie erſt für die Kunſt. Die Aufhebung der dramatiſchen Syntheſis der Dicht- und Schauſpielkunſt iſt fehlerhaft; auf der einen Seite die gedankenleere, nicht vom Geiſt geweihte Geberde, auf der anderen die Deklamation, die Tirade, worin der dichteriſche Rhetor ſein Medium, den Schauſpieler, vernichtet. Das Rhetoriſche iſt eigentlich Proſa, in von der Poeſie geborgtem Schmucke. — Man denke z. B. an des Laertes „zu viel des Waſſers haſt du, arme Schweſter" ꝛc., welches eine in die Rede aufgenommene Umſchreibung der Anweiſung iſt: Laertes weint,

trotz Bemühung dagegen; ein wunderbares Beiſpiel einer Reihe ſchauſpieleriſcher Geberden als Darſtellung eines Seelenzuſtandes, von denen jede in geiſtigem Bilde, oder allgemeiner Reflexion, in die menſchliche Rede heraufgenommen iſt; immer Darſtellung und Reflexionsallgemeinheit und Einkleidungsindividualität ſich durchdringend. Gedankengehalt, der nicht ſinnlich erſcheinend, unmittelbar dargeſtellt, ſondern oratoriſch geſchildert wird, iſt Deklamation, wenn blos Darſtellung des Affektes ohne Darſtellung des Charakters, Tirade. Man vergleiche mit obiger Stelle des jungen Melchthal's Rede in ganz ähnlicher Situation, um den Unterſchied echt-dramatiſchen Details und lyriſcher Tiraden recht klar zu erkennen. — In Schiller war das ſympathetiſche Gefühl und die Subjektivität zu ſtark. Nun macht er ſeiner Figuren Sache zu der ſeinen und in dieſer Verwechſelung rechtfertigt er ſich ſelbſt darin, damit das Publikum wiederum mit ihm ſympathiſire. Seine Perſonen reden nicht in eigener Perſon, ſondern er ſelbſt redet für jede als ihr Anwalt, und Sympathie, Freude und Stolz auf ſeine eigene Redekunſt laſſen ihn oft Wahrheit und Haltung vergeſſen. Er ſucht für jede ſo vortheilhaft zu reden, als möglich. Corneille. — Intereſſant iſt die Stelle bei Schiller, wo er das Verfahren des Kunſtgenies mit dem des Dilettanten vergleicht: Korn um Korn trägt das Kunſtgenie ſein Werk zuſammen ꝛc. Der Sinn iſt dies, wenn auch die Worte nicht. Das entſpricht ganz dem von Leſſing bei Gelegenheit der Rodogüne geſchilderten Mechaniſchen Verfahren des Witzes, während Leſſing das weſen des Genies im organiſchen Entwickeln aus Einem ſpringenden Punkte findet. Schiller's Werke ſind blin-

kende Kryſtalle; Shakespeare's organiſche Gewächſe. — Wie genauer als objektiver und naiver Dichter es Sophokles nimmt als Schiller, ſehe man, indem man den Oedipus mit Wallenſtein vergleicht. Wie ſieht Alles, was an ihm exponirt wird, dem Oedipus, wie ihn Sophokles zeichnet und wie wir ihn vor Augen ſehen, aus dem Auge geſchnitten. Dieſelbe Jähheit und Rückſichtsloſigkeit im Thun, das er erforſcht, als in der Art, wie er es erforſcht. Dies Weſen ſelbſt iſt ein Grund, mit zu glauben, daß er der Mörder des Lajus ſei, ehe man es erfährt. Und wie iſt auch der Oedipus auf Kolonos ganz derſelbe. Der Wallenſtein vor der Tragödie Schiller's aber iſt ein anderer, als der im Stücke, und in dem Stücke ſelbſt wechſelt er. Er behält das äußere Gehaben des Fürſtlichen, das innere Koſtüm, aber nicht den eigentlichen Charakter. —

Unmittelbarkeit der Darſtellung.

Wo es nur ſein kann, verwandle man die Handlung in Expoſition durch die betreffende Perſon ſelbſt gegeben, d. h. ſo, daß die Entſchlüſſe ſchon gefaßt ſind. Wer fühlt nicht an Othello's Weſen, daß ſein Entſchluß vorhanden, ſollte er ihn auch gegen ſich ſelbſt noch nicht ausgeſprochen haben, lange ehe er ihn auf der Bühne ausſpricht? und wie gewinnt das Ganze dadurch an Nothwendigkeit, daß der Entſchluß ſo lange als Situation feſtſteht, und ſich uns eintiefen, uns an ſich gewöhnen konnte, ehe er vollzogen wird, daß, während er ſchon feſtſteht, ſo viel kommt, was ihn, wäre er noch nicht, hervorbringen könnte. — So Coriolan, der in Wahrheit ſchon vom bloßen Anblicke der Mutter als einer Bitten-

den, beſiegt iſt, ehe noch die vielen Reden kommen, die alle die Gründe des Sieges bringen und ihn noch begreiflicher machen. Auch in der Tragödie des Aeſchylos und Sophokles liegt die Wirkung von Nothwendigkeit großentheils darin, daß wir keinen Entſchluß auf der Bühne faſſen, alles Dahingehörige nur in Handlung exponiren ſehen. Alles Starke wird daher gern hinter die Kouliſſen oder vor das Stück gelegt, weil wir es ſo gläubiger hinnehmen. Tritt die Figur mit dem unſichtbaren, aber fühlbaren Gewichte ihrer Intention auf die Bühne, ſo gewinnt ſie ſelbſt an Imponirendem und am Scheine von Totalität. Recht fühlbar wird dies an der Umkehrung im Hamlet, wo der Entſchluß auf der Bühne gefaßt wird, der nicht vollzogen werden ſoll. Auch wenn er auf der Bühne, wie im Macbeth, ausgeſprochen wird, iſt vermieden, daß der Held ſagt, ich will das thun. Dieſer Prozeß vollzieht ſich tief-innerlich, wir erkennen ſein Obſchweben nur durch ſeine Symptome; erſt vor dem Morde tritt, was er thun will, deutlich heraus; all das iſt mehr Expoſition, daß ein Entſchluß ſei gefaßt worden. — Auch bringt dies Mittel für den Dialog Vortheile; es laſſen ſich dann den Perſonen Scherze und ſonſt illuſoriſche Füllreden in den Mund legen, und dadurch eine Ganzheit des Lebens und der Geſtalt ermöglichen, die ohne dies Mittel man ſich verſagen müßte, weil die dargeſtellte Steigerung bis zur Entſchließung durch dergleichen entkräftet werden würde. Indem die Leidenſchaft, der Affekt naturgemäß gezeichnet wird, ſieht man wie im Spiegel den Prozeß des Entſchluſſes ꝛc. ſich wiederholen, der in die Scene fällt; nun kann immerhin das Bild concentrirter und kürzer gefaßt ſein,

die Handlung wird doch nothwendiger erſcheinen. Alles wird dadurch weniger gemein wirklich, und dramatiſch gedrängter und belebter. Die Perſon tritt wieder auf, ihr Zuſtand iſt einen Schritt weiter im Prozeſſe, ſie thut ihn ſcheinbar noch einmal, um damit dem Zuſchauer ein verkleinertes Bild des Entſtehens zu zeigen. In lyriſcher Unordnung folgt das verurſachende Gefühl dem Entſchluſſe. Das iſt eben weſentlich nichts Anderes, als das Kunſtmittel, über die wirkliche Zeit zu täuſchen, wenn irgend einem Vorgange ein anderer in der Zeit unmittelbar zu folgen ſcheint, und erſt während des Verlaufes dieſes anderen Vorganges ſich herausſtellt, daß ein Spatium dazwiſchen lag. —

Das Typiſche der Darſtellung.

Darſtellung von Menſchenarten, ihrer Art und Weiſe, zu ſein, zu handeln, zu leiden und zugleich der Schickſale, welche im Weltlaufe ihre ſo zu ſagen eigenthümlichen ſind, wie z. B. daß dem Scherzlügner im Ernſte zu ſeinem Nachtheile dann nicht geglaubt wird; hierher gehört die ganze Weltweisheit der Fabel, des Sprichwortes. Wie nun der Inhalt der Geſtalten nicht ein wunderbarer, eine Gedankenausnahme, ſondern die Regel ſein ſoll, das was immer iſt, die ewig alte und neue Geſchichte, — Naturgeſchichte der Menſchentypen und ihrer typiſchen Schickſale, ſo geht es dem, der ſo iſt, der ſo handelt ꝛc. Die Darſtellung muß darauf ausgehen, uns ihre völlige typiſche Wirklichkeit zu geben, eine vom Zufall befreite, geſchloſſene, ſtiliſirte; eine poetiſche, höhere Wirklichkeit, nicht ein mit dem Scheine von Wirklichkeit umkleidetes Phantaſiebing, ein Produkt von Schwärmerei,

oder platoniſchem und ſonſtigem Phantaſierauſche von Weltverbeſſerer- oder Weltſchmerz-Träumereien und Ueberſpanntheiten. Es gilt nicht darzuſtellen, was nur ſelten geſchieht, ſondern in dem Geſchehenden und in deſſen Art und Weiſe eben Das, was wir jeden Tag ſehen, nur in der gemeinen Wirklichkeit mit tauſenderlei Zufälligem, dem Typus Gleichgültigen vermiſcht. Zur Illuſion der Geſtalten gehört durchaus ein verhältnißmäßig liberales Maaß des Dialoges, eine ausführliche Natürlichkeit, nicht ein Vollſtopfen mit Stoff und mit ſogenannten Handlungsmomenten, ſondern ein Schein der Wirklichkeit, der durch nichts ſicherer aufgehoben wird, als durch ein ſo zu ſagen geſchäftseiliges Drängen. Der Dialog muß eine gewiſſe Behaglichkeit haben und mehr auf Darſtellung der typiſchen Menſchen und der Geſprächstypen gehen, als auf Darſtellung im rhetoriſchen Sinne. Der Anſchluß des Poeten an den Schauſpieler iſt dem Poeten nur nützlich. Er hat im Schauſpieler einen wirklichen Menſchen zum Materiale, nicht blos eine Phantaſievorſtellung, mit der er ſouverain umgehen kann. Dadurch wird er zu realiſtiſchen Motiven gedrängt und muß alles Phantaſtiſche fahren laſſen. Er wird zu einem weit höheren Grade der Naturtreue gezwungen. Verblaſene Motive, überſichtige Dinge ꝛc., die die bloße Phantaſiegeſtalt verträgt, werden ihm in ihrer Schattenhaftigkeit und träumeriſchen Unbeſtimmtheit einleuchten, indem er ſie mit einer wirklichen Perſönlichkeit von beſtimmtem Umriſſe zuſammenhält. Er wird zum Typiſchen gedrängt, denn die individuelle Menſchengeſtalt des Schauſpielers wird immer Züge haben, die mit ſeiner individuellen Vorſtellung nicht zuſammengehen. Der Schauſpieler allein

iſt eine Realität; Dekorationen ꝛc. ſind bloße Andeutungen; das zwingt ihn, die Perſonen und ihre Motive real zu greifen, dagegen Raum und Zeit ideal zu behandeln und ſie nicht mitſpielen zu laſſen. —

Richard III. Die Natur der Leidenſchaft.

Ich leſe eben wieder Richard III. und bin von Neuem erſtaunt über die Kunſt, mit der Shakespeare Alles möglich zu machen weiß. — So ausführlich und breit findet man in keinem ſeiner Stücke ſonſt den Dialog; hier iſt keine Spur von jener Zuſammendrängung vieler Gedanken und Gefühle in Ein Wort, die wir in anderen ſeiner Werke finden. Wie kommt das? fragt man ſich, denn man iſt bei Shakespeare überall die tiefſte Abſichtlichkeit zu treffen gewohnt. Und ſo habe ich mich oft und vergeblich gefragt. Jetzt, wo mein eigenes Bedürfniß mich den Kunſtmitteln nachjagen läßt, die eine reiche, eine weite Zeit einnehmende Fabel ohne ſichtbare Gewalt in die drei Stunden preſſen helfen, finde ich die Antwort. Es iſt fabelhaft, welche Maſſe des Stoffes in dem Richard ſich drängt, und fabelhaft, mit welcher Weisheit Shakespeare all den möglichen Nachtheilen ſolchen Stoffreichthumes auszuweichen weiß. Zunächſt droht die Klippe der Unklarheit. Schon früher fanden wir ſein Kunſtmittel, dieſer zu begegnen, in einer leicht überſehbaren Anordnung, mit Zuſammenhalten des Zuſammengehörigen. Deſto näher drohte die andere Klippe, unnatürliche Haſt der Bewegung. Dagegen hat er nun die ideale Behandlung der Zeit als Hülfe; und wie in keinem anderen ſeiner Stücke die Begebenheiten gewaltſamer zuſammengerückt ſind, ſo iſt auch in keinem ande-

ren die Zeit so ideal behandelt als hier. Hier giebt es kein Gestern, kein Morgen, keine Uhr und keinen Kalender. Nirgends ist jede individuelle Namhaftmachung der Zeit so konsequent vermieden, als hier. Es giebt nur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Klippe der Trockenheit, die mit der Hast zusammenhängt, der sichtbar gewaltsamen Drängung, balancirt er nun durch den Dialog, der so poetisch behäbig und behaglich, wie in keinem seiner anderen Stücke, wie jene Drängung der Fakten in keinem anderen größer und gewaltsamer ist. Aber noch einem anderen Uebel wird dadurch vorgebeugt, der Peinlichkeit des Eindruckes. Diese wäre unausweichlich, wäre der Stoff von Seiten des Gemüthes aufgefaßt, so etwa in Goethe'scher Weise. Die Gedankenhaftigkeit dieses Dialoges hilft dagegen und bietet zugleich die Hand, die Gestalten zu heben. Denn darin, in der Gedankenhaftigkeit des Dialoges, liegt hauptsächlich das Imposante der Shakespeare'schen Figuren. Dadurch wird das Thun der Gestalten in das Reich der Freiheit, der Zurechnung, des moralischen Urtheiles hinaufgehoben, und in dem Besitze dieser freien Selbstbestimmung liegt das Imposante des handelnden Menschen. Daß diese Selbstbestimmung auf die Seite des Wollens sich legt, der Leidenschaft, die ihre Naturnothwendigkeit wiederum in sich hat, das verbindet bei Shakespeare so schön Freiheit und Nothwendigkeit der Natur, während wir bei Schiller dieses innere Gesetz und seine Wahrheit, bei Goethe jene Selbstbestimmung und ihre Kraft vermissen. — In der Leidenschaft sind diese beiden Seiten des Menschlichen beisammen; daher ist die Leidenschaft das Centrum der wahren Tragödie. In dieser Hinsicht ist der Affekt das

Gegentheil, und deßhalb wohl revolutionirt ſich Schiller gegen ihn, wiewohl unter Mißverſtändniſſen, da er, wie es ſcheint, den Affekt, inſofern dieſer der vollziehende Diener der Leidenſchaft iſt, inſofern er im Einverſtändniß mit dieſer iſt, zur Leidenſchaft hinzurechnet und in ihm nicht den Affekt anerkennt. — Eine Geſtalt, wie ein wirklicher Menſch, wird um ſo impoſanter ſein, — dies faßte Schiller auch zu eng als „Würde" — je mehr er ein Leidenſchaftsmenſch iſt, um ſo weniger impoſant, als er ein Affektmenſch iſt. Die ſogenannten Charakterloſen ſind eben ſolche Affektmenſchen, ohne die Baſis einer großen Leidenſchaft, welche eben die Konſequenz giebt. Schiller ging hier in Kant's Irrwege, der durch die Stelle Kant's in der philoſophiſchen Anthropologie deutlich zu machen iſt: „je mehr Affekt ein Menſch hat, deſto weniger pflegt er Leidenſchaft zu haben." Er bedachte nicht, daß der Leidenſchaftsmenſch ja eben Affektmenſch iſt — denn alle Leidenſchaft geht auf möglichſt immerwährenden Genuß eines Affektes; daß aber in der Leidenſchaft die Kraft liegt, den ihrem Zwecke widerſtrebenden Affekt zu binden, wenigſtens zu verbergen. Aber die Leidenſchaft iſt nicht ruhig, wenn ſie dies iſt, weil der Affekt überhaupt ihr ein Fremdes, Vermiedenes, ſondern weil ſie nach dem Genuſſe eines gewiſſen Affektes ſtrebt, und deshalb, ſo lange ſie kann, nicht duldet, weder daß ein gegneriſcher, noch daß der geſuchte Affekt ſelbſt den möglichſten Genuß dieſes letzteren verhindere. Wie die Leidenſchaft Affekte unterdrücken und bergen kann, bis ein Affekt ſie momentan überwächſt, davon iſt Macbeth ein ſprechendes Beiſpiel. Der Affekt aus der äſthetiſchen Idee von Größe, Herrſchaft, Ehre, Gefürch-

tetheit, Glanz ꝛc. iſt es, welchen ſuchend die Leidenſchaft die Affekte der Menſchlichkeit in Macbeth überwindet, oder wenigſtens zu verbergen die Kraft giebt, bis dieſe, — im Affekte der Gewiſſens-Reue — überwachſend, bei der Tafelſcene den Schleier, womit die Leidenſchaft ihn birgt, zerreißen. Darum iſt die Leidenſchaft ſo theatraliſch, weil ſie ein Schauſpieler iſt. — Das Geheimniß der wahren Großheit der Geſtalten und des Stückes iſt, daß die Perſonen immer nach der Nothwendigkeit handeln, d. h. wie Andere, wie der Zuſchauer es auch würden; dabei aber den Schein der freien Selbſtbeſtimmung feſthalten in dieſem eigentlich nothwendigen Handeln. Je nothwendiger daher der Vorgang, und je freier ſcheinbar die Bewegung der Geſtalten, deſto beſſer. In der Leidenſchaft iſt Beides beiſammen, daher iſt die Leidenſchaft das Erſte im Drama. Handeln die Perſonen nach dem Geſetze, der Naturnothwendigkeit, dem normalen Verlaufe der Leidenſchaft gemäß, ſo haben ſie die Nothwendigkeit und die Freiheit in Einem. Im Affekte haben ſie nur die Nothwendigkeit. Dies die Emanzipation der Figuren, wenn ſie anders reden, als thun; wie Shakeſpeare's Böſewichter, die immer wiſſen, was ſie ſollen, das Sittengeſetz anerkennen, und doch dagegen handeln und thun, was ſie wollen. Aber auch die tragiſchen, und ſelbſt die bedeutenderen Dramenhelden gewinnen dadurch an Wucht. Dadurch, daß ſie wiſſen, was ſie ſollen, und doch thun, was ſie wollen — was ſie müſſen in der Konſequenz der Leidenſchaft —, in der trotzigen Faſſung zu leiden, was ſie leiden müſſen, liegt jener Schein von Freiheit, der ihnen den Anſchein der Fähigkeit unendlicher Kraftäußerungen giebt. Dieſe äſthetiſche

Wirkung, die unſerer Freude und dem Wohlgefühl der Ausdehnung unſeres Weſens an jeder Erſcheinung, der Freiheit und Autonomie zu Grunde zu liegen ſcheint, erſtreckt ſich ſelbſt auf die komiſchen Geſtalten des Luſtſpiels und der Poſſe, wenn ihre nothwendige Thorheit wie aus einem ſtolzen Entſchluſſe ſich zu beſtimmen ſcheint, wenn die Selbſtgefälligkeit ihrer Armuth ſich ſelber ſo zu ſagen ſtolz zulächelt, daß ſie ſolche ſind, die den Muth und die Kraft haben, ſo Etwas zu thun; wo dann darin eben das Urkomiſche liegt, daß die That zu dem Aufwande, der dabei ſcheinbar gemacht wird, in gar keinem Verhältniſſe ſteht. Wir kommen auf dieſem Umwege wieder auf den früher ſchon gefundenen Punkt der indirekten Charakteriſtik und auf den Hauptpunkt: tiefſte Abſichtlichkeit hinter dem Scheine völliger Abſichtsloſigkeit; wodurch dem Verſtande und der Phantaſie zugleich Rechnung getragen wird. —

Die Geſammtphyſiognomie eines Charakters.

Die Exiſtenz iſt nicht beſſer ſichtbar zu machen, d. h. die Geſammtphyſiognomie eines Charakters, als daß man dieſe von mehreren Seiten zeigt, en face (in den à part's, wo er ſo zu ſagen dem Zuſchauer direkt zugewandt iſt —), en profil links und rechts, ganz und halb, d. h. die Phyſiognomie ſeiner Verhältniſſe mit Anderen, z. B. Hamlets mit ſich ſelbſt, mit Horatio, dem Könige, der Königin, mit Polonius, Laertes, Roſenkranz ꝛc., mit Ophelia und dem Todtengräber. Mit Jedem von dieſen iſt Hamlet ein Anderer, einem Jeden wendet er einen anderen Theil ſeines Geſichtes zu; ſich ſelbſt das volle Geſicht, Horatio ſchon etwas vom Profile, den Anderen

mehr oder weniger davon; das Geſicht, wie es iſt, nur ſich ſelbſt; dem Polonius eine Art von komiſcher Maske ꝛc. Aus dieſen Wendungen des wahren Geſichtsausdruckes, die mehr oder minder wahr oder falſch ſind, entſtehen eine Unzahl mimiſcher Kombinationen. Es iſt nicht genug, daß man namentlich des dramatiſchen Helden Geſicht kennen lernt, man muß auch ſeine Geſichter kennen lernen. —

Emilia Galotti.

Leſſing's Emilia hat bereits viel Shakespeare'ſches, z. B. die meiſterhafte Emanzipation vom Katechismus im Dialoge, das Freimachen der Figuren, das Beginnen vom Anfange bis zum wirklichen Ende; nur Schade, daß die Tragik durch die Vertheilung von Schuld und Strafe einerſeits und von Leiden und Sympathie des Zuſchauers andererſeits, welches Alles zuſammen an die Geſtalt des Helden gebunden ſein mußte, geſchwächt iſt. Die innere Technik iſt Shakespeariſch, die äußere franzöſiſch. Dieſe letztere hat viele kleine Behelfe eingeſchmuggelt. Sehr richtig hat Leſſing für dieſe Weiſe einen einfachſten Stoff gewählt. Im Kerne des Stückes, im eigentlich tragiſchen Nexus ſind nur die drei Perſonen, der Prinz, Emilia Galotti und etwa noch Appiani. Alles Andere iſt Detail. —

Antike Tragödie.

— Ariſtoteles ſagt: „Die Stücke der Neueren ſind ohne Charakter.“ Gut; von den älteren läßt ſich das gewiß nicht ſagen. Im Aeſchylos vergleiche man den Charakter des Prometheus, und ſage mir, wo im ganzen Shakespeare das Stück, in welchem der Charakter des Helden und das Ausleben deſſelben ſo über die Handlung

als ſolche hinauswächſt. Man wird ein ſolches vergeblich ſuchen. Und ſo ſteht es mit den meiſten und gerade den angeſehenſten Tragödien der drei großen Griechen. —

Das ſinnliche Moment der dramatiſchen Darſtellung.

— Motiviren muß man aus dem Charakter, der Geſtalt, d. h. aus dem, was ſinnlich gegenwärtig, nicht blos aus dem, was im Gedächtniſſe vorhanden, wie z. B. die Situation, das iſt um ſo nothwendiger, je weniger die Situation ſinnlich gegenwärtig zu machen iſt, wie z. B. die menſchliche Iſolirtheit des Othello durch ſein ſchwarzes Geſicht. — Je mehr die philoſophiſche Aeſthetik ſich in der poetiſchen Praxis geltend macht, deſto mehr ſchwindet das ſinnliche Moment, die eigentliche Darſtellung aus der Poeſie, was für das Dramatiſche am empfindlichſten iſt, weil es ohne Energie der Sinnlichkeit gar nicht exiſtiren kann. — Ich habe mich gefreut, bei Solger mein ganzes Urtheil über die Braut von Meſſina wiederzufinden. —

Zu Hegels Aeſthetik.

— Ein faſt komiſches Beiſpiel von Verkennung des eigentlich Dramatiſchen in Hegels Aeſthetik (Bd. 1, 267): „In Shakespeare's Macbeth liegt eine Kolliſion der Geburtsrechte zu Grunde; Duncan iſt König und Macbeth ſein nächſter, älteſter Verwandter, und deshalb der eigentliche Erbe des Thrones, noch vor den Söhnen Duncan's. Und ſo iſt auch die erſte Veranlaſſung zu Makbeth's Verbrechen das Unrecht, das ihm der König angethan, ſeinen eigenen Sohn zum Thronfolger zu ernennen. Dieſe Berechtigung Macbeth's, welche aus den Chro-

niken hervorgeht, hat Shakespeare ganz fortgelaſſen, weil es nur ſein Zweck war, das Schauderhafte in Macbeth's Leidenſchaft herauszuſtellen — um dem König Jakob ein Kompliment zu machen (?), für den es von Intereſſe ſein mußte (?), den Macbeth als Verbrecher dargeſtellt zu ſehen. Deßhalb bleibt es nach Shakespeare's Behandlung unmotivirt, daß Macbeth nicht auch die Söhne ermordet, ſondern ſie entfliehen läßt und daß auch keiner der Großen ihrer gedenkt." — Nun hat Shakespeare das Unrecht weggelaſſen, weil es die Schlankheit und Geſchloſſenheit des Vorganges geſtört hätte, da erſt eine Expoſition ſeines Rechtes nöthig war, welches nur in der hiſtoriſchen Abſonderlichkeit der individuellen Zeit lag; weil er nur mit den primitivſten Motiven hanthiert, mit Leidenſchaft und Gewiſſen. Sollte es denn wirklich Hegeln beſſer geſchienen haben, wenn ſtatt der wunderbar poetiſchen Scenen, die Shakespeare's Aenderung ihr Daſein verdanken, ein Debattiren über die verſchiedenen Berechtigungen hineingekommen wäre, das Unfruchtbarſte und Langweiligſte auf der Bühne, wenn es auch ſehr zweckmäßig iſt in einem hiſtoriſchen Werke? Kann man einen ſolchen Einfall, wie daß Shakespeare dem König Jakob zu Gefallen den Macbeth als Verbrecher dargeſtellt habe, begreifen? Ich nicht. Denn nach der Chronik iſt Macbeth ja doch ein Verbrecher geweſen; ich begreife nicht, wie er als Nichtverbrecher daſtehen könnte, der Meuchelmörder, auch wenn er dem Duncan eine Ungerechtigkeit gegen ihn vorzuwerfen hätte. Ob er ihn als ſeinen Gaſt meuchelt, weil Duncan ihm ein Unrecht angethan oder nicht, Meuchelmord, Mord an dem argloſen Gaſte bleibt, trotz Hegel, ein großes Verbrechen. Aber

wie konnte es für Jakob ein Kompliment sein, den Macbeth als einen Verbrecher dargestellt zu sehen, wenn ich auch annehmen wollte, was Hegel anzunehmen scheint, daß der Meuchelmord am Gaste um des Unrechtes Duncan's willen gegen ihn, kein Verbrechen gewesen sei. Und sollte er denn Banquo's Mord weglassen? Banquo hat ihm doch kein Unrecht gethan. — Aus denselben Gründen wie dies Unrecht Duncan's hat Shakespeare auch bei Richard II. des Unrechts nicht erwähnt, das ihm von dem Ohm geschah, dessen Ermordung ihm zur Last fällt und dessen Helfer die Bolingbroke, Northumberland ꝛc. waren. Wem in aller Welt hat denn Shakespeare damit ein Kompliment machen wollen, der Elisabeth etwa? Was die Söhne Duncan's betrifft, so hätte die Berathung, was mit ihnen geschehen solle, die Scenen vor dem Morde verwirrt, sie hätte die Stimmung gestört. Sollte er sie zugleich mit ermorden? Hätte ihn das nicht sicher verrathen? Nun, wenn sie nicht entflohen wären, und die Schuld an Duncan's Morde nicht auf sie gewälzt worden wäre, würde Makbeth schon einen Entschluß, sie betreffend, gefaßt oder ausgesprochen haben. In der furchtbaren Spannung auf das Nächste, des Königs Tod, war eine Erwähnung, ein Aussprechen eines vielleicht schon halbgefaßten Entschlusses, die Söhne betreffend, weder objektiv noch subjektiv am Platze, es hätte weder die wahre Darstellung der Leidenschaft im Affekte, noch die Wirkung gefördert. Auch wäre durch Beibehaltung des Unrechtes die großartige Nothwendigkeit des Stückes verloren gegangen; die Leidenschaft wäre nicht mehr Hauptsache, das Stück nicht mehr die Naturgeschichte dieser Leidenschaft gewesen, und damit war auch

das Schauſpieleriſche verloren, die nothwendige Hälfte des wahren Dramatiſchen. Jener individuelle Konflikt zwiſchen den Rechten Duncan's und Makbeth's wäre ein einzelner Fall; Shakespeare's Bemühen geht auf Typen. So iſt denn all die wunderbare Offenbarung über die Menſchennatur, die Shakespeare in ſeinem Macbeth giebt, Hegeln nichts, wenn er ſie blos aus einem Komplimente herleitet. Dieſen Philoſophen iſt eine philoſophiſche Disputation das Höchſte, und auch die Tragödie können ſie nur als eine ſolche ſich denken, wenn ſie etwas Großes in der Tragödie ſehen wollen. Wenn doch Hegel uns einen neuen Macbeth gemacht hätte; er war in keinerlei Verſuchung, dem König Jakob ein Kompliment zu machen, alſo den Stoff zu verderben. Etwas Verkehrteres als obige Stelle iſt mir bis jetzt weder von Philoſophen, noch von Nichtphiloſophen geſagt vorgekommen. — — Was Hegel Bd. 1. über Metapher, Bild, Gleichniß ſagt, iſt meiſt trefflich. — Hegel verwechſelt aber, wie Goethe und beſonders Schiller, Affekt und Leidenſchaft, und es kommen dadurch wunderliche Mißverſtändniſſe zuwege; z. B. wie er ſagt: „Die allgemeinen Mächte, welche nicht nur für ſich in ihrer Selbſtändigkeit auftreten, ſondern ebenſo in der Menſchenbruſt lebendig ſind, und das menſchliche Gemüth in ſeinem Innerſten bewegen, kann man nach den Alten mit dem Ausdrucke πάθος bezeichnen. Ueberſetzen läßt dies Wort ſich ſchwer, denn „Leidenſchaft" führt immer den Nebenbegriff des Geringen, Niedrigen mit ſich, indem wir fordern, der Menſch ſolle nicht in Leidenſchaftlichkeit gerathen. Pathos nehmen wir deßhalb hier in einem höheren und allgemeineren Sinne, ohne dieſen Beiklang des Tadelnswerthen, Eigenſinnigen

u. ſ. w. So iſt z. B. die heilige Geſchwiſterliebe der Antigone ein Pathos in jener griechiſchen Bedeutung des Wortes. Das Pathos in dieſem Sinne iſt eine in ſich ſelbſt berechtigte Macht des Gemüthes, ein weſentlicher Gehalt der Vernünftigkeit und des freien Willens. Oreſt z. B. tödtet ſeine Mutter, nicht etwa aus einer inneren Bewegung des Gemüthes, welche wir Leidenſchaft nennen würden, ſondern das Pathos, das ihn zur That antreibt, iſt wohlerwogen und ganz beſonnen." — Aus dieſer Stelle erhellt, daß Hegel im Gedanken den Affekt dem Pathos gegenüberſtellt, und nicht die Leidenſchaft. Denn vom Affekte iſt zu ſagen, daß er weder erwogen, noch beſonnen ſei, aber nicht von der Leidenſchaft; vielmehr liegt ja eben auf der einen Seite die Großartigkeit und beziehentlich die Schönheit, auf der anderen das Gefährliche und Dämoniſche der Leidenſchaft, in ihrer Beſonnenheit. Die Leidenſchaft macht ſogar den, den keine Vernunft beſonnen macht, den Leichtſinnigen, und ſeiner ſonſt Unmächtigen beſonnen, und ihr Hauptunterſchied vom Affekte iſt eben jene bewußte Kraft, durch den ſie den ſtärkſten Affekt beſiegen oder wenigſtens zurückdrängen kann. Sie iſt die konſequente Richtung auf ein Objekt, eine Richtung von ſolcher Kraft, daß ſie nicht allein der denkenden Kraft, wo dieſe ſich ihr entgegenſtellt, den Gehorſam verweigert, ſondern ſie übermächtig in ihren Dienſt zwingen kann. Die Leidenſchaft iſt's ja eben, deren Größe dem Subjekt die wahre Idealität giebt, und ſeinen Handlungen die Nothwendigkeit. Die Leidenſchaft ferner kann man mit demſelben und mit größerem Rechte als Hegel das „Pathos", das Wirkſame im Kunſtwerke wie im Zuſchauer nennen, deßhalb, weil jeder

Menſch die Fähigkeit der Leidenſchaft in ſeiner Schätzung ihrer Objekte: Freiheit, Herrſchaft, Liebe, Ruhm ꝛc. in ſich trägt. Ferner zeigt ſich das Mißverſtändniß darin, daß er „Leidenſchaft und Leidenſchaftlichkeit" zuſammenwirft. Freilich ſind die Wörter etymologiſch auseinander entſtanden, die Etymologie iſt aber keine Pſychologie, und die Verwechſelung, deren Schuld die beſchränkte Kenntniß Derer trägt, die zuerſt jene Abtheilung machten, brauchte Hegel nicht zu adoptiren. Der Ausdruck „Leidenſchaftlichkeit" hat zur eigentlichen Bedeutung Das, worin ein Gegenſatz zu ſeinem Stammworte liegt; es drückt den Begriff der Hingegebenheit an die Affekte aus. Wenn Kant ſagte: „wo viel Affekt, ſei wenig Leidenſchaft", zielte er eben auf den Gegenſatz der betreffenden Begriffe, und meinte nichts Anderes, als was man auch ſo faſſen könnte: Wo große Leidenſchaftlichkeit, da iſt wenig Leidenſchaft. — Shakespeare verwechſelt in ſeiner Darſtellung nie Leidenſchaft mit Affekt, weil er die menſchliche Natur aus dem Grunde kannte. Was Hegel „Pathos" nennt, iſt nichts Anderes, als die Bemäntelung der Motive, die wir oft praktiſch bei Schiller finden, das Kunſtſtück einer verwöhnten Zeit, die ihre Leidenſchaften verherrlicht und ſophiſtiſch zurechtlegt, [illegible] thun zu dürfen, wozu ſie Luſt hat, und doch [illegible] Selbſtvorwürfen befreit zu ſein. Bei den Alten [illegible]nden wir dieſe Sophiſterei nicht, dort iſt ſie nicht Sophiſterei des Dichters, ſondern dargeſtellte der Perſonen, denen der Autor aus dem Munde Anderer ſein eigenes unbeſtochenes ſittliches Urtheil entgegenſtellte. Klytämneſtra beim Aeſchylus ſucht aus ihrer Schuld ein Recht zu machen, das thun alle Verbrecher; Aeſchylus ſelbſt aber thut es nicht, denn er

ſtellt ihr verbrecheriſches Verhältniß zum Aegyſth mit dar, und darin ein Motiv, welches Klytämneſtra verſchweigt; und dem Chore, ſehen wir, ſcheint ſie keineswegs gerechtfertigt. Der Leidenſchaftlichkeit hängt eine Nüance des Geringen, Verächtlichen an, nicht der Leidenſchaft. Wir verachten die Leidenſchaftlichkeit deßhalb, weil ſie Charakterſchwäche iſt, weil die Natur in ihr den Geiſt völlig überwiegt; ſie iſt Unmacht des Menſchen über ſich ſelbſt. Die Leidenſchaft iſt es aber gerade, die dem Menſchen die ungeheuerſte Macht über ihn ſelbſt giebt. Die große Leidenſchaft iſt, ſelbſt wenn ſie auf das Böſe geht, impoſant, denn ſie bringt in das Thun und Denken des Menſchen jene grandioſe Konſequenz, welche die Vernunft nach ihren eigenen ſittlichen Forderungen bewirken ſollte, aber nie bewirkt. In dem, was Hegel das Pathos nennt, iſt keineswegs blos Vernünftigkeit; ein einziger Blick auf die praktiſchen Beiſpiele der Alten und der Idealiſten unter den Neueren zeigt das zur Genüge; denn in ihnen iſt höchſtens die ſinnliche Seite bemäntelt, aber ſie iſt vorhanden, und ſie iſt es eben, welche die Kraft zum Handeln giebt. — Das iſt's eben, was in der Shakespeare'ſchen Tragödie das Schöne zugleich wahr und ſittlich macht, daß ſie die Schuld nicht vermäntelt, aber ſie aus großer Leidenſchaft hervorgehen läßt. Wenn die Philoſophen den abſoluten Geiſt den endlichen trotz deſſen relativer Größe und Schönheit verſchlingen laſſen, um deſſen Unangemeſſenheit willen, ſo ſehe ich nicht, wie das eine höhere Vorſtellung vom Tragiſchen ſein ſoll, als der „Neid" der Götter. Der Neid iſt wenigſtens begreiflicher, als die Grille des Prokruſtes, ſeine Gefangenen zu Tode zu dehnen, wenn ſie nicht in ſein Bett

paſſen. Dieſe Protruſtesleidenſchaft des abſoluten Geiſtes iſt um nichts weniger irrationell, als jene niedrigere Stufen des Tragiſchen. Es iſt darin etwas eben ſo Komiſches, als das perſonifizirte Schickſal in Thekla's Deklamation. — Die Sache iſt ſo: Im allgemeinen Theile der Aeſthetik brauchte Hegel einen Begriff, der Das bei den Alten zugleich mit umfaßte, was bei ihnen für die in der romantiſchen Kunſt zu nennende Leidenſchaft vorhanden war. Pathos und Leidenſchaft iſt daſſelbe Ding, nur von dem verſchiedenen Standpunkte dieſer verſchiedenen Weltanſchauungen angeſehen. Daher kommt das Schwankende, wenn er bald den Ausdruck Pathos, bald den Ausdruck Leidenſchaft braucht, und jenen bei klaſſiſchen Beiſpielen, dieſen bei Beiſpielen aus der romantiſchen Zeit, zu der er Shakespeare ſtellt. Er hätte im allgemeinen Theile, der ſich noch nicht auf dieſe einlaſſen kann, einen Oberbegriff beider ſetzen ſollen. — Bei Romeo und Julia z. B. ſpricht er von der Leidenſchaft der Liebe, hier iſt der Ausdruck ihm gut genug, der ja „eine Nüance von Gemeinheit und Eigenſinn an ſich haben ſoll". — Ueber Shakespeare's Rüpel irrt ſich Hegel, wenn er ſagt, „in ähnlicher Inkonſequenz ſind ſeine Rüpel faſt durchaus geiſtreich, und voll genialen Humors. Da kann man ſagen: wie kommen ſo geiſtreiche Individuen dazu, ſich mit ſolcher Tölpelhaftigkeit zu benehmen ꝛc." Dagegen hat ſchon Kant in ſeinen Beobachtungen über die Gefühle des Schönen und Erhabenen geſagt: es könne viel Witz mit wenig Urtheilskraft in Einem Menſchen beiſammen ſein, er bezeichnet dies Mißverhältniß als Albernheit. Die Albernheit bedeute nicht blos den Mangel an Urtheilskraft, ſondern verrathe auch,

daß dieser mit Witz versetzt ist. Ein Mensch, der einen Gran von Witz habe, sei sehr abgeschmackt, wenn er keine Urtheilskraft habe. Hätte Hegel etwas näher zugesehen, so würde er gefunden haben, daß Shakespeare's Rüpel meist in diese Kategorie gehören. Vergleiche man z. B. Probstein's witzige Reden mit seinem Handeln. Solcher Witziger giebt es genug, die witzig sind, deren Urtheil und Handeln aber schwach ist und ihre Armuth zeigt. — Vortrefflich ist was Hegel sagt: „Es widerspricht der individuellen Entschiedenheit, wenn sich eine Hauptperson, in welcher die Macht eines Pathos webt und wirkt, von einer untergeordneten Figur bestimmen und überreden läßt, und nun auch die Schuld von sich ab und auf andere schieben kann, wie in Racine's Phädra. Ein ächter Charakter handelt aus sich selbst, und läßt nicht einen Fremden in sich hinein vorstellen, und Entschlüsse fassen. Hat er aber aus sich gehandelt, so will er auch die Schuld seiner That auf sich haben und dafür einstehen." —

Der Kaufmann von Venedig.

Beim Wiederlesen des „Kaufmannes" ist mir wiederum so recht deutlich geworden, daß die eigentlich poetische Behandlung des Dialoges und die Entfaltung der Gestalten eine entsprechende äußere Einrichtung der Scenerie verlangt, überhaupt einen Vortrag der Handlung, in welchem die pragmatische Causalität und Spannung nicht zu sehr hervortreten darf. Welche Idealität, Befreiung von allem Bedürfniß, welche leichte Grazie ist im Stücke, seine Wirkung eine wunderbar harmonische. Was den Bau betrifft, so ist auch darin keine Spur jenes

mühſamen Ernſtes, der die Phantaſie ſcheucht und lähmt. Es iſt als hätte die Phantaſie die Folge der Scenen beſtimmt und alles geordnet. Es iſt etwas ſo Sprunghaftes darin, als hätte der ſchwerfällige, ſchleichende Verſtand gar keinen Antheil daran. Darin liegt ein Hauptreiz des Ganzen, und wie kühl ſind auch die Hauptſcenen gehalten, wie die Situationen! —

Zu Hegels Aeſthetik.

Die Bemerkungen Hegels über das Recitativ und das Dramatiſche deſſelben durch die Verwebung mit dem Melodiſchen (Bd. 3, 199 ꝛc.) ſind vortrefflich, und kann nichts Beſſeres darüber geſagt werden. Das von Hegel über Muſik Geſagte, und mit gleicher Nothwendigkeit auf dramatiſche Poeſie Anzuwendende trifft mit meinen alten Studiumsreſultaten vollſtändig zuſammen. Das Schauſpieleriſche darf nichts Aeußerliches bleiben, es muß mit dem Poetiſchen ſich organiſch durchdringen, dadurch wird die dramatiſche Poeſie eben erſt dramatiſche Poeſie. — Was mich unendlich freut, iſt, daß ich auch im Urtheile über einzelne Operntexte, z. B. zur Zauberflöte, die ich immer als Operntexte vertheidigt habe, Hegeln begegne (Bd. 3, 203). Ich wollte, er hätte über den trefflichen Text des Don Juan Etwas geſagt. — Viel Verwandtes finde ich in ſeinen Aeußerungen über den Unterſchied der Proſa und Poeſie, in ſeiner Trennung des Poetiſchen und Rhetoriſchen. Mit ſeiner Meinung über die rhetoriſche Diktion auch Schillers (des Horaz, der franzöſiſchen Klaſſiker ꝛc.) geht Hegel auch einmal heraus, aber nur leicht andeutend (Bd. 3, 287), und ſogleich macht er die politiſche Ausweichung: „Dieſe Schriftſteller

— Herder, Schiller — aber wendeten ſolch eine Ausdrucksweiſe hauptſächlich zum Behufe der proſaiſchen Darſtellung an, und wußten dieſe durch die Gewichtigkeit der Gedanken und das Glück des Ausdruckes erlaubt und erträglich zu machen.“ Indirekt, aber deutlich genug! — — Auch Hegel ſtellte ſich (Bd. 3, 495 ꝛc.) das Lyriſche und Epiſche im Dramatiſchen nur mechaniſch verbunden vor, nicht aber in ſo organiſcher Wechſeldurchdringung, daß nun aus den zwei Ingredienzien ein Drittes, von beiden verſchiedenes wird. Wie z. B. im Apfel kein Waſſer mehr iſt, ſondern Apfelſaft, etwas, was weder Waſſer noch irgend eine andere ſeiner Ingredienzien mehr iſt. So kann im Drama nichts Lyriſches und nichts Epiſches mehr ſein, da beide ſich im Reiche der bloßen inneren Vorſtellung bewegen. Die ſinnliche Erſcheinung iſt aber in der dramatiſchen Kunſt ein integrirendes Moment, ähnlich wie in der Malerei. Hegel hat doch in der Muſik die Tonfarbe der Inſtrumente als ſolches angeführt. Wenn er im dramatiſchen Kunſtwerke von der Darſtellung, d. h. dem Schauſpieleriſchen mit abſieht, ſo muß er beim muſikaliſchen Kunſtwerke von dem Charakteriſtiſchen der Inſtrumente, im maleriſchen von der Farbe abſehen, wenn er konſequent ſein will. Wenn er der dramatiſchen Poeſie das Feld der inneren Vorſtellung überweiſet, wie der lyriſchen und epiſchen, ſo gehört die Vorſtellung der Aufführung nothwendig mit dazu, nämlich, daß man ſich vorſtellt, man laſſe nicht allein die poetiſche Perſon, ſondern auch den Schauſpieler ſprechen. Eine Partitur läßt ſich auch leſen. Man ſpiele Einem, der von der inneren Sprache der Orcheſtermuſik nichts verſteht, eine Partitur auf dem Klavier vor, ſo iſt das immer nur ein

Surrogat, ähnlich, als wenn man ein Drama, d. h. seinen Inhalt Jemandem erzählt. Aus der Syntheſe des Poetiſchen und Schauſpieleriſchen, nur wenn ſie eine organiſche iſt, entſteht das Dramatiſche, in welchem das Epiſche ſtets von der Subjektivität durchdrungen ſein und das Lyriſche zugleich die beſondere Geſtalt darſtellen muß. Inſofern beginnt das eigentlich Dramatiſche erſt mit Shakespeare. Im antiken Drama iſt das Lyriſche noch als Lyriſches, das Epiſche noch als Epiſches vorhanden; die betreffenden Werke ſind ein Syſtem von lyriſchen und epiſchen Gedichten, nicht ſelbſt ein lyriſch-epiſches Gedicht. — Hegel ſagt (3, 498): „Von dieſer Art iſt die Sprache der griechiſchen dramatiſchen Poeſie, die ſpätere Sprache Goethe's, zum Theil auch der Schiller'ſchen, und in ſeiner Weiſe Shakespeare's, obſchon dieſer, dem damaligen Zuſtande der Bühne gemäß, hin und wieder einen Theil der Rede der Erfindungsgabe des Schauſpielers anheimſtellen mußte.“ — Was ſoll das heißen? Doch nicht, daß ſeine Schauſpieler extemporiren mußten? Gewiß nicht! Man ſieht, Hegel denkt ſich in dem Schauſpieler nur eine Art koſtümirten Rhapſoden. Wenn der Schauſpieler wirklich nichts Anderes iſt, ſo laſſe man ihn weg, damit er das Kunſtwerk nicht verderbe. Soll er als Künſtler wirken, ſo muß auch ſeiner Erfindungskraft ein angemeſſener Raum behalten werden, ſoll er nicht als Künſtler wirken, ſo thue man ihn weg. Und „weil dem damaligen Zuſtande der Bühne gemäß“ — — Was ſoll nun gar das heißen? Wenn Shakespeare dabei den damaligen Zuſtand der Bühne berückſichtigte, ſo iſt es doch wunderbar, daß ſeine Weiſe auch dem jetzigen Zuſtande der Bühne die gemäßeſte erſcheint. Hegel

hätte wohl sagen: sollen, „dem Zustande der Bühne", oder noch bezeichnender, „den Bedingungen der neueren dramatischen Kunst gemäß", die eine durchaus dramatische, nicht mehr eine aus lyrischen und epischen Parthieen bestehende und deßhalb einen Vermittler brauchende ist, der nicht bald Rhapsode, bald Sänger, bald Schauspieler sein darf, sondern ein Künstler sein muß, wie der Dichter einer ist. Die Diktion der Alten verhält sich zu Shakespeare's wie ein Halbthier, das der unorganischen Masse wegen, in das es gehüllt ist, sich nur schwer fortbewegt, zu einem Vogel, wie die Skulptur zur Schauspielkunst. — — Die Darstellung Hegels hat das Beschwerliche, daß er, wo es geht, den abstrakten Begriff aufstellt, unter welchen sich die Alten und Shakespeare gleichmäßig fassen lassen; bei seiner nicht zu intimen Bekanntschaft mit der Sache, passirt es ihm dann, daß er den Unterschied zwischen den Alten und Shakespeare in manchen Einzelnheiten nicht klar sieht, daß seine Abstraktion oft nur von den Alten genommen ist, wo er sie von Beiden zu nehmen glaubt; andere Male hat er absichtlich nur die Alten, andere Male nur Shakespeare vor Augen, wodurch oft große Verwirrung entsteht, welcher er ausgewichen wäre, wenn er erst die dramatische Poesie der Alten, dann die dramatische Kunst Shakespeare's besonders abgehandelt und schließlich dasjenige aufgezeigt hätte, worin sie einstimmen, und das, worin sie verschieden sind. Zumal da er den Fortschritt der neueren Kunst aus dem Fortschritte der Schauspielerei zu einer Kunst, selbst als den Grund der Verschiedenheit und größeren Ausbildung der neueren dramatischen Kunst anerkennt, hätte er den Begriff des poetischen Kunstwerkes nicht einseitig vom

antiken Drama abstrahiren sollen. Wenn er will, daß man dramatisch dichte, wofür die Aufführung die Probe sein soll, so hätte er schon bei Feststellung des Begriffes des dramatischen Kunstwerkes daran denken sollen. Wenn er will, daß man bühnengemäß (im besseren Sinne) dichte, so hätte er zeigen müssen, wie dies Erforderniß zu erreichen sei, wobei es zur Rede kommen mußte, daß schon bei Konzipirung der dramatischen Fabel darauf Rücksicht genommen werden mußte, und wie, auf welche Weise dies zu thun war. — — Das substanzielle Pathos, als Inhalt des Charakters, kommt mir vor wie eine bewegte, d. h. eine Bewegung darstellende Statue, deren Gleichgewicht durch Stützen erhalten wird, wie man sie in Gestalt von abgehauenen Baumstumpfen und dergleichen auf Werken der Skulptur angebracht sieht, und an den Leib geschlossene Arme, als Gewand, das den Beinen stellenweise Verbindung und Halt giebt. Die Shakespeare'schen Charaktere dagegen sind in völlig freier Bewegung, haben ihren Schwerpunkt und ihren ganzen Halt in sich selbst; jene sind der Skulptur nachgeahmte Menschen, wie der steinerne Gast einer ist; von ihrer Basis herabgestiegene Statuen, die die Schwere des Stoffes mit in die Bewegung nehmen, sich daher schwer und massiv bewegen, ohne Blick und ohne die Haut durchscheinendes Blut. Auch dies ist für die neuere dramatische Kunst eine stoffartige Wirkung, ein überwundenes Moment, eine Crudität, wie eine unorganische Hautbedeckung, wie ein Schuppenpanzer, wie die Schale eines Thieres. – Die Entgegensetzung des Substanziellen und Subjektiven in der antiken und romantischen (Shakespeare) Kunst bei Hegel kommt am Ende darauf hinaus, daß

die Alten ihre Tragödie in der Mitte anfangen, Shakespeare dagegen die ganze Handlung vor unseren Augen vorbeigehen läßt. Dies kam aber zum großen Theile mit daher, daß die Stoffe der alten Tragiker in der Regel ihrem Publikum bekannt waren, und dieses eigentlich gar keiner Exposition bedurfte. Hätten die antiken Tragiker ebenfalls von vorn beginnen müssen, so wäre der Unterschied ein kleiner, oder gar keiner gewesen. Denn auch die von den Tragikern hauptsächlich benutzten Sagen beginnen mit einem subjektiven Gliede; z. B. Lajus im Trunke die Warnung des Orakels vergessend, handelt nicht in sittlichem Pathos, vielmehr ist er im thierischen Rausche weiter davon entfernt, als Lear in seiner kindischen Wunderlichkeit. Agamemnon, der das Reh der Diana erlegt, kann darin auch kein sittliches Pathos vorschützen. Daß es aber Hegel blos um den ersten Zug im Spiele zu thun ist, zeigt sich, wo er sagt, der Held, der im Pathos begonnen, werde im weiteren Verlaufe auch schuldig durch Leidenschaft. Nun werden viele romantische Stoffe solche Einzelhandlungen in sich haben, die ein sittliches Pathos für sich haben; wenn man nun die Handlung der ganzen Tragödie damit begönne, so wäre es dann ja dasselbe; z. B. wenn Romeo und Julia damit begönnen, wo Capulet ihr den Paris geben will. Dazu hatte er nach der Sitte der Zeit ein Recht; sie aber hätten in ihrer schon eingegangenen Ehe auch eines. — Wenn Hegel (3, 570) das Hineinlegen des Zwiespaltes in Ein und dasselbe Individuum mißlich nennt, „weil die Zerrissenheit in entgegengesetzte Interessen zum Theil ihren Grund in einer Unklarheit und Dumpfheit des Geistes habe, zum Theil in Schwäche und Unreifheit"

— ſo legt dennoch Shakespeare in der Regel die Faktoren des Widerſpruches in ſeine Helden. Davon iſt aber gar nicht die nothwendige Folge, daß der Held ein ſchwankender Charakter wird, im Gegentheile nehmen ſeine Helden ihr vornehmſtes Intereſſe daher. Uebrigens iſt es nicht in der Natur, oder doch nur als Ausnahme, daß in einem Menſchen zwei völlig gleich ſtarke Leidenſchaften vorhanden ſein können. Die ſtärkere hat dann die ſchwächere, (auch das Gewiſſen kann Leidenſchaft ſein) als ein nicht überwundenes, aber ſtets unterdrücktes Moment in ſich. Zu vergleichen einem Menſchen, der den Wolf an ſich preßt, damit dieſer ihn nicht verletzen kann, ihn nicht losläßt, aber auch ihn nicht erdrücken kann. So werden die beiden Kämpfer in der Umſchlingung zugleich matt, und der Tod naht als ein Befreier. Daß der Held auch das ſich, ſeinem Wollen Entgegengeſetzte ſolchergeſtalt in ſich hat, es nicht übergreifen läßt, es aber auch nicht überwinden kann, das iſt's, was ein Gefühl aus Mitleid und Bewunderung gemiſcht, in uns erweckt.

Explikation der Charaktere.

— Entwickelung im richtigen und dramatiſchen Sinne iſt Herauswickelung, Entfaltung des ſchon Vorhandenen, welches durch den Vorgang nicht gemacht, nur gezeigt wird. Weder Shylok noch Porzia z. B. zeigen das Werden eines Charakters. Es tritt nur allmälig an's Licht, was ſie ſind, es ändert ſich aber Nichts an ihnen. Porzia iſt deßhalb eine ſo hinreißend ſchöne Geſtalt, weil ſie nicht erhitzt, getrübt, oder ſonſt alterirt wird. In ihrem heiteren Sichgleichbleiben iſt etwas Seliges. —

Selbst im Macbeth, wo eine Entwickelung am sichtbarsten, scheint es gar nicht darauf angelegt, und erkennt man sie nur aus Anmerkungen wie: „verloren hab' ich fast den Sinn der Furcht" und „sie hätte ein andermal sterben können". — Bei Desdemona, Cordelia, Ophelia ist es, als hätte die auch nur momentan entstellende Macht des starken Affektes keine Gewalt über sie. Sie sind wie Kinder, die gar die Schrecklichkeit ihres Schicksales nicht kennen, nicht begreifen. Im Romeo ist schon in der Gartenscene die Liebe in voller Blüthe. Shakespeare hat sich keine Mühe gegeben, eine Steigerung hineinzubringen, noch weniger ein Werden der Charaktere gezeigt. Julia betrügt den Vater, aber es ist blos momentane Nothwehr, es geschieht dadurch keine Aenderung in ihrem Wesen; es wird nicht etwa eine Lügnerin von Fach oder dergleichen aus ihr, es kommt nur die ungeheuere Biegsamkeit und Schnellkraft der weiblichen Natur in ihrem Thun zu Tage. Noch weit sprechender ist Grethchen im Faust, die unglücklich, aber außerdem noch ganz dasselbe Wesen ist wie im Anfange, ebenso naiv und so zu sagen unschuldig. Ja auch im Lear ist es nur eine so zu sagen körperliche Krankheit, die wir wachsen sehen; der eigentliche Mensch wird nur matter, schwächer, sonst nicht anders. — Hier möchte ich wohl meinem Hauptfehler auf den Grund gekommen sein. Ich will Das im Drama machen, was das Drama am wenigsten zuläßt. Wie kann man einen Charakter darin darstellen als einen werdenden! Man müßte ihn auf jeder neuen Stufe durch alle seine Verhältnisse durchnehmen. Das geht höchstens im psychologischen Roman, in welchem die Charakterdarstellung bereits das Gebiet

der eigentlichen Poesie verläßt. Der sogenannte Reichthum des Charakters ist gar nicht zu ermöglichen, wenn es nicht derselbe Mensch ist, den wir in den verschiedenen Verhältnissen sahen; deßhalb hat eben Shakespeare die Leidenschaft mit dem betreffenden Menschen so zu sagen identifizirt. Nun denke man sich, Shakespeare hätte sich darauf kaprizirt, zu zeigen, wie Hamlet aus einem gesunden Menschen ein sieher wird, statt plastisch den fixirten Moment darzustellen, in dem die schönste Fülle erreicht ist. Also kein Anderswerden, kein allmäliges Umbilden und Neuentstehen der Charaktere im Drama, was mehr ein psychologisches Problem für den Verstand wäre. Macbeth wird grenzenlos unglücklich, lebenssatt, wenn auch vor dem Jenseits zurückschaudernd, stumpf, fühllos; das Alles aber ändert an seinem ursprünglichen Charakter nichts; sowie ein müder Mensch nicht ein schwacher Mensch überhaupt geworden ist. Ein Gesicht kann faltig, die schwarzen Haare weiß werden, die schwarzen Augen einsinken, und ihr Feuer verlieren, aber es wird kein anderes Gesicht. — —

Merkmale der poetischen Darstellung.

Die Prosa kann dem schnellsten mimischen Wechsel, wie die Mimik dem rapidesten Wechsel von Gefühlen und Vorstellungen folgen, die Poesie nicht. Sie fordert ein längeres Verweilen, ein gewisses Behagen, ihre Musik muß ausklingen. Der beste Versifikator versuche es mit Emilia Galotti. Nathan kann als Warnungsbeispiel gelten. Das Zackige, Haltungslose, Hastige macht Einem physisch weh. Es ist als wollte man genau in demselben Mouvement singen wie sprechen. — Im relativ ruhigen

Zustande allein kann sich die individuelle Existenz, die Persönlichkeit in ihrem habituellen Gehaben zeigen. Gut ist es daher, wenn man das Handeln nicht aus einem hohen Grade von Affekt herleiten muß. In der Emilia Galotti geht das Meiste aus so zu sagen perennirenden Affekten hervor; daher kommt, mit Shakespeare verglichen, die relative Armuth und Abstraktheit der Charaktere in diesem Stücke. Ein beständiges Laden der Figuren mit Affekten und Losdrücken oder Platzen derselben — das läßt keine Ruhe, kein poetisches Behagen aufkommen. Der Autor, wie seine Figuren sind dadurch beständig absorbirt und nie gemüthlich bei sich, so zu sagen nie zu Hause, sondern immer auf der Jagd, immer in Geschäftsbewegung, die sie nicht zu sich kommen läßt. Wenn Lessing die Helden der tragédie classique hagere Gerippe von Leidenschaften und Lastern nennt, so paßt der Ausdruck personifizirter Affekte nicht minder auf die Personen seiner Emilia. Diese selbst tritt gleich in vollem Affekte auf. Das ist gewiß eben so wenig ein wahres Bild des Lebens, als poetisch. Ueberhaupt ist diese abstrakte Armuth der Personen eine nothwendige Folge der sogenannten Einheiten, der Straffheit, oder, wie Ed. Devrient es nennt, der Knappheit der Handlung. Auch das Kombinationsdrama wird stets an dieser Misère leiden. Zum Reichthum der Gestalten hilft nicht allein der Reichthum und die Mannigfaltigkeit ihrer Verhältnisse zu anderen Gestalten, auch die charakteristische Mannigfaltigkeit der Lokalitäten, in denen wir sie auftreten sehen, wird uns zu einem Momente ihrer selbst. Zur Julia gehört die Sommernacht, wie der Ball und Lorenzo's Zelle, und die Familiengruft; zu unserem Gedächtnißbilde des alten

Lear iſt Haide und Sturm, der Blitz, Donner, Regen, Hürde, ja die Fackel Gloſter's, zu Gloſter's die vermeinte Klippe bei Dover weſentlich. In unſerem Bilde Hamlets ſind die dunkeln Vorſtellungen der Froſtmitternacht, Terraſſe, Klippe, heilige Zeit, Hahnſchrei, Komödie, Gottesacker von größerer Gewalt, als wir meinen; und die Ophelia wäre nicht dieſe Ophelia, ohne den Weidenbaum, dem der Bach ſpiegelnd ſein graues Laub zeigt, ohne den phantaſtiſchen Blumenſchmuck, ohne ihr Schweben über der tödtlichen Tiefe, das Singen alter Weiſen „als ob ſie nicht die eigene Noth begriffe" ꝛc. Wenn die Franzoſen ihre Stoffe von dergleichen Spezialitäten erſt reinigen mußten, ſo hielten ſie für nöthig, die Eindrücke aus ihrem Mutterboden zu reißen, und in die Luft zu hängen; für nöthig, den Gedanken von ſeiner Poeſie zu trennen; denn jene dunkeln Vorſtellungen ſind eben der unendliche Gehalt der wahren, d. h. der naiven Poeſie zum Unterſchiede von der ſentimentalen, die ihrer inneren Natur nach mehr Rhetorik iſt als Poeſie. Durch dieſe dunkeln Vorſtellungen, welche auch der Charakter der Diktion erwecken hilft, erhält ein Stück ſeine eigenthümliche und weſentliche Atmoſphäre. Wie malt z. B. die Diktion des Kaufmannes, Romeo's ꝛc. das italieniſche, die des Hamlet, Macbeth, Lear das nordiſche Klima. Dort dehnen ſich all unſere Gefühle, unſere Seele ſelbſt aus unter dem Einfluſſe der belebenden Wärme des heiteren Himmels, hier ziehen ſie ſich unter der Wirkung des naßkalten Nebels zuſammen. — — Der Affekt iſt es eigentlich, was die Geſtalt vereinzelt, d. h. in Momente zerlegt. Man muß die Perſonen mehr aus ihrer Totalität, aus der Nothwendigkeit ihres Weſens, nicht aus

einer Erregung, die so ihnen aufgezwungen ist, daß sie eben nur in diesem Einen zufälligen Falle so zu handeln fähig erscheinen, man muß sie mehr aus der Nothwendigkeit ihres Charakters handeln lassen, als aus eigentlichem Affekte. Der Affekt ist nur dann brauchbar, wenn er als Diener des Charakters, als erhitzter, natürlicher Zustand des Charakters, der Leidenschaft, oder wenn er im Dienste des Gewissens gegen sie auftritt, so z. B. wenn Macbeth sich verräth. Das tragische Leiden ist ein Zustand, in welchem Leidenschaft und Gewissen zugleich, aber nicht in einzelnen Akten thätig sind, entweder die Leidenschaft oder das Gewissen als nicht überwundener, aber gebundener Gegner. —

Die Handlung und die Charaktere im Drama.

Die ganze Handlung, mit Situation, ist so zu sagen in charakteristisches Ausleben der Personen zu verwandeln. Man betrachte Bilder, wie die Gesegnete, den Zinsgroschen von Tizian, die Cäcilie von Raphael, hier ist das ganze Bild zu Gestalten geworden, die Handlung zum bloßen Ausdrucke der Gestalten. Deßgleichen die Hochzeit von Cana Paolo's, dessen Kreuztragung. Die Handlung darf nichts sein als Anordnung, Bewegung und Ausdruck von Gestalten, die die Handlung erst wichtig machen, nicht ihr Interesse von der Handlung nehmen. Die Gestalten sind die wirkliche Existenz, die Handlung nur ein Accidenz derselben, nur die Gelegenheitsmacherin für die Exposition der Gestalt, des Charakters, ihrer Formen und des Charakters der Bewegungen derselben. Der Dramatiker, wie der Maler, können nur Existenzen darstellen, und ihre Verhältnisse

zu einander andeuten. Es wäre Thorheit, wenn er die Andeutungen zur Hauptſache und die Darſtellung zur Nebenſache machen wollte. — Wenn anders Ariſtoteles' Erklärung des Zweckes der Tragödie, durch Mitleid und Furcht dieſe und dergleichen Leidenſchaften zu reinigen, die richtige iſt, ſo ſind auch die Charaktere, d. h. die Menſchen die Hauptſache darin, nicht die Handlung; denn Mitleid und Furcht knüpfen ſich an die Menſchen, nicht an die Handlung. Die Handlung an ſich kann nur Spannung der Neugierde, oder Philanthropie erregen. Die Handlung iſt nur Mittel mit, den Menſchen intereſſant zu machen. Charakter aber iſt nicht blos Beſonderheit, ſondern menſchliche Exiſtenz. Der Charakterloſe würde die Wirkung der Handlung neutraliſiren; ein blos abſtrakter Menſch iſt gar keiner und kann unſer Mitleid nicht erregen. — — Das dramatiſche Erfinden hat viel Aehnliches mit dem Erfinden in den bildenden Künſten. So iſt, wenn der Maler den den Jakob ſtatt des Eſau ſegnenden Iſaak malen will, der Gegenſtand der Handlung gegeben, damit aber maleriſch noch nichts erfunden. Denn die abſtrakte Handlung hat keine, oder wenn man will, alle möglichen Geſtalten zugleich, die aber der Maler nicht ſo brauchen kann. Er muß den charakteriſtiſchen Gehalt aus der zufälligen Handlung ausſcheiden und ihn zu verkörpern trachten, d. h. er wird die abſtrakte Handlung in typiſche Charaktere und in ihr charakteriſtiſches Handeln verwandeln. Denn, dem Sinne gezeigt, iſt der Iſaak wichtiger, als was er thut, und was er thut, wird uns nur in dem Grade wichtig, als dieſes Thun ſeine Geſtalt, d. h. ſein dargeſtelltes Weſen zeichnen und koloriren hilft. Erſt durch die charakteri-

ſtiſchen Beziehungen wird uns das Bild der Handlung begreiflich, die an ſich nichts iſt. Die bloße Handlung gemalt, geſetzt man könnte ſie malen, wäre gar nichts. Schon in dem Worte: ſegnet, iſt mehr von Geſtalt, d. i. Charakter, als von Handlung. Und ich möchte wohl wiſſen, wie Ariſtoteles den Gegenſtand ohne Charakteriſtik hätte maleriſch oder dramatiſch verſinnlichen wollen. Der Ausweg einer „charakteriſtiſchen Handlung" iſt keiner; denn das Charakteriſtiſche der Handlung wird, genau beſehen, immer Charakter des Handelnden ſein. — Die realiſtiſche Schule hat, der idealiſtiſchen gegenüber, zu vermeiden: das Goldpapier, d. h. in Figuren das Theaterprinzen- und Romanprinzeſſinnenmäßige, das Ueberſichtige, im Dialoge das „ſie ſprechen wie die Bücher"; die Rhetorik, wo ſie nicht hingehört, wo ſie die Charakteriſtik und die Perſpektive aufhebt; die Halbheit der Welt, die eine Seite wegläßt, die komiſche oder die ernſte, die nüchterne und exaltirte; die Zuſammengeleſenheit der Motive, dafür einen idealen Bau, Entwickelung organiſchen Wachsthumes von Innen, wie bei Goethe, zu geben, dem neben der dramatiſchen Kraft, gegenüber Shakespeare, nur die ſcheinbare Naivetät des Vorganges fehlt. Ein Eindruck, der unverrückt durch das Ganze geht, jedes Einzelne Mittel nur zu demſelben Zweck. Die Beſcheidenheit der Natur. —

Zur Behandlung des Dialogs.

Die analytiſche Methode des Dialoges iſt auch in den Domeſtikenſcenen bei Shakespeare. Was ſie eigentlich wollen, kommt nicht ſogleich zum Vorſcheine; ihre Ungeſchicklichkeit im Ausdrucke, oder ihre Schelmerei,

oder Beides zuſammen, etwa ein abſichtliches Necken der Geduld des Hörers, oder die Abſicht, das endliche Ergebniß zu verſtärken, macht aus dem Gegenſtande eine Zeit lang eine Art Räthſel — entweder für den Zuſchauer oder für eine mitſpielende Perſon. So der Bericht Holzapfel's ꝛc. an den Gouverneur über das entdeckte Bubenſtück; oder wie Lanzelot Gobbo ſeinen Alten im Ungewiſſen hält, erſt über das Leben ſeines Sohnes, dann darüber, daß er es ſelbſt iſt ꝛc. Es liegt darin noch einer von den Reizen der commedia dell' arte. Aehnlich, wenn Einer gehindert wird, herauszuſagen, was er will, ſo Pandarus, der Kellner, der von zwei Seiten beſtürmt, nicht weiß, wohin ſich wenden. Piſtol's emphatiſche Weiſe bringt den Gegenſtand auch zuerſt als Räthſel. — All dies gehört zugleich unter die Rubrik des Retardirens zum Behufe der Emanzipation des Dialoges vom Katechismus, und des charakteriſtiſchen Auslebens der Perſonen, zur Methode der indirekten Behandlung. —

Das dramatiſche Talent.

Das dramatiſche Talent iſt zugleich Dichtertalent und Schauſpielertalent, und ſo lebendig Beides, daß es nur für den Verſtand unterſcheidbar, eines im anderen iſt, daß beide in gegenſeitiger, innigſter, ausſchließlicher, in jedem einzelnen Punkte vorhandener Durchdringung wie eine und dieſelbe Kraft wirken. Durch Studium und Reflexion wird das epiſche, wie das lyriſche Talent, ja das rhetoriſche etwas hervorbringen können, das der Produktion des dramatiſchen Talentes ähnlich iſt, gerade wie einzelne Partieen in dieſer Produktion dem epiſchen

oder lyrischen Charakter sich annähern können, was aber doch vom innersten Kerne heraus ein Anderes ist. In Shakespeare tritt zum erstenmale das dramatische Talent normal auf; die Durchdringung, die bei den alten Tragikern noch eine unvollkomme war, ist hier zum erstenmale vollständig realisirt. —

Der Gehalt des Dramas. Der künstlerische Ausdruck.

Der Gehalt des Stückes beruht auf dem Gehalte der Hauptcharaktere; wo dieser charakteristische Gehalt in Darstellung über die bloße Maschine hinauswächst, in einer affektvollen poetischen Selbstbefreiung, in kontrastvollem, lebensvollem, sich scheinbar völlig gehen lassendem Gespräche, also wo der Lebenspunkt des ganzen Bildes souverain und gewaltig aus dem Rahmen heraustritt, da ist der dramatische Genius! Der poetische Text steht mit der Aufgabe des Schauspielers in einem Antagonismus, in einem Kontraste, durch welche die Verbindung beider erst zu dem wird, was sie sein soll. Der Text nämlich ist gedankenhaft, gleichsam eine Vergeistigung des stofflichen Inhaltes; in seiner plastisch-melodischen Gedankenhaftigkeit, in den reflektirenden Bildern und Gleichnissen hat sich die poetische Gestalt ihr selbst objektivirt, und steht über ihrer Situation und ihrem Zustande, solchergestalt auch der Seele des Zuschauers ihre Freiheit und Genußfähigkeit erhaltend; nun muß der Schauspieler durch seine Lebenswärme die Gestalt wieder in ihre Situation vertiefen, und so gleichsam einen Körper und eine Seele schaffen zu dem Geiste, den der Dichter im Texte ihm anvertraut. Aber dieser Geist muß so beschaffen sein, daß er die individuellen

Bedingungen der Möglichkeit jener völligen Einfleiſchung durch den Schauſpieler ſchon in ſeiner ſprachlichen Form beſitzt; in der jedesmaligen Mundgerechtigkeit der Sätze für das Analogon der Wahrheit des betreffenden Affektes, und aller Nüancen vom Geſchäftstone bis zur ſeelenvollſten Melodie. Darum vergißt man bei Shakespeare, wenn man ihn lieſet, zuweilen über dem Verweilen beim Gehalte, deſſen geiſtige Vertiefung zum Nachtauchen auffordert, ja über einzelnen Charakterzügen, Witzkämpfen ꝛc. den Vorgang. Dies bei der Aufführung zu verhindern, iſt Sache des Schauſpielers, der ſein lebendiges warmes Blut in die geiſtigen Geleiſe eindringen und darin pulſiren, und die objektive Ruhe der Gedanken und des Gehaltes mit ſeiner ſubjektiven Lebensfülle durchdringen laſſen muß. Der Dichter hat dafür geſorgt, daß in ſeinen Gedanken das mimiſche und naturrhetoriſche Moment der Aufgabe des Schauſpielers entgegenkommt. Nur darf der Dichter, um den Affekt an der theatraliſchen Geſtalt darzuſtellen, nicht ſelbſt in den Affekt hineingerathen. — Eine Hülfe zu der Ruhe, Kühle, Poeſie, zur melodiſchen Gedankenbildlichkeit iſt: das Ganze mehr zuſtändlich, d. h. als Darſtellung von Zuſtänden, äußeren und inneren, reſp. Leiden zu faſſen; das Thathandeln der Perſonen iſt dann nur ein Symptom des inneren Zuſtandes, die Exiſtenz der Perſonen, ihr individuelles Sein iſt die Hauptſache. — Prägnante Ausdrücke, prägnante Situationen, prägnante Zuſtandsbilder. Nie beſchäftigt Shakespeare durch eine einzige Kraft eine einzige Kraft; wo die meiſte Empfindung, da iſt der meiſte Geiſt, die üppigſte Phantaſie zugleich, und zwar in innigſter Durchdringung. Der prägnante Aus-

druck ist dann in allen Stufen da, die Metapher wird zur Aktion. — Kleine Schilderungen und epische Ausführungen, versteht sich, ganz im Geiste der naiven Poesie, sind ein Schmuck für das Drama, sie helfen zum Wechsel, stimmen die Phantasie, und machen sie zum Mitdichten aufgelegt, sie tragen nicht wenig zur schließlichen Erzeugung der ästhetischen Idee bei. Muster: Schilderung des Abgrundes an der Terasse (Hamlet), der Tiefe des Strandes vom Felsen (Lear), vor Allem von Ophelias Tode, von Cordelias Rührung, wie sie den Brief Kents empfing ꝛc. Hierher gehören auch Allegorieen, wie in „Was ihr wollt", wo Viola sich mit dem Bilde der Geduld vergleicht, das sie mit wenigen charakteristischen Zügen voll Melodie darstellt. — Alles ist und wird bei Shakespeare Anschauung; Ahnungen und Gewissensvorwürfe verdichten sich zu anschaubaren Geistergestalten, das Mordvorhaben zur Vision des Dolches. Der Mord selbst „schreitet" —, die Schilderung der Mitternacht verweilt mehr bei dem Sichtbaren, als bei Hörbarem, und nicht bei blos abstrakter Angabe der Stimmung; die Stimmung wird indirekt genannt, indem sie durch Anschauungen geweckt wird. Stets ein plastisch Concretes statt des abstrakten Nennens. —

Das Charakteristische des Ausdrucks.

Wenn das Charakteristische die Hauptsache sein soll, so muß die Sprache sich nicht zieren; nicht nur die Sprache der Bildung, sondern auch die der Leidenschaften sein, das ausdrückendste, darstellendste Wort ist das rechte. Und soll die Mannigfaltigkeit durch Zusammenmischung verschiedener Stände befördert werden, so müssen die

Stände auch ihre eigene Sprache ſprechen, ohne weichliche Rückſicht auf Bildung. Denn Bildung iſt dann eben auch nur ein dargeſtelltes, charakteriſtiſches Moment, und alſo nur den Perſonen zu geben, die ihrem Stande nach die Bildung vertreten. Die dramatiſche Poeſie hat wenig ſchlimmere Feinde als den abgeſchliffenen, gedämpften, verfeinerten, gebildet-abgeſchwächten Ausdruck in der Sprache, der den Charakter der Stände und der Leidenſchaften verwiſcht und eine ſchwächliche Monotonie hervorbringt. Natürlich, daß das Gemeine nicht um ſein ſelbſt willen gelten ſoll. — Das ſtarke, lebensvolle Kolorit iſt ohne die ſtarken Kontraſte der Stände und Charaktere auch im äußeren Ausleben nicht zu erreichen, es iſt ſelbſt ein weſentlich charakteriſtiſcher Zug der dramatiſchen Kunſtpoeſie. —

Das Indirekte.

Das Indirekte iſt beſonders im analytiſchen Gange des Geſpräches anzuwenden. Im Affekte, im Halbmonologe, wo der Menſch mehr mit ſich ſelbſt oder mit ſeinem Affekte redet, wird er einem Mitſprecher nur indirekt antworten können, da er die Gemüthsfreiheit nicht hat, ſich in des Anderen Gedanken und Meinung zu verſetzen. Ebenſo in Verſtandesvertiefung, die von den Reden eines Anderen, zu ſehr mit ſich ſelbſt beſchäftigt, Nichts oder nur Einzelnes vernimmt ꝛc. Es iſt denkbar, daß in einem Geſpräche zwei Reihen von Betrachtungen über Einen Gegenſtand, oder von Ausklängen Einer Stimmung mit ſchlaffer oder gar keiner Verbindung nebeneinander herlaufen. Solche Geſpräche ſind in der Wirklichkeit ebenſo häufig, als die Katechismusgeſpräche, die zwiſchen direkten Fragen und Antworten ohne irgend

eine Freiheit ſich bewegen; ja weit häufiger, denn die letzte Art gehört eigentlich nur der Buchſprache oder der Sprache an, die wie ein Buch redet. Alle Charakterdarſtellung iſt um ſo beſſer, je weniger direkt, d. h. abſichtlich ſie iſt. — Genau genommen iſt jenes Polyphoniſche, das poetiſche Freiwerden des Gehaltes, das ſcheinbare Hinauswachſen über das Gemachte, Abſichtliche, des lebendigen Geiſtes des Dramas über ſeine Maſchine, über ſeinen Körpermechanismus, wie das Banner der lodernden Flamme über die Stelle ihrer Zerſtörung hinaus in die Lüfte ſteigend, gar nicht möglich ohne dies Indirekte des Geſpräches. Ein Jeder verfolgt ſeine Gedankenreihe, und iſt ſo das lebendigſte und ſprechendſte Bild ſeiner ſelbſt; dazwiſchen giebt es Berührungspunkte zweier oder mehrerer Reihen, wonach ſie, wieder neu befruchtet, auseinandergehen. Dazu gehört denn auch das Moment des Abſpringens von ſeinem Gegenſtande und des wiederum ſich Darüberwerfens. So entſteht eine Art Symphonie von kontraſtirenden, und doch einſtimmenden Gedankenrhythmen. Einer oder Einige ſind wechſelnd Zuſchauer und Schauſpieler, jeder iſt ſein eigener Hörer, ſein eigenes Publikum. Es treten Pauſen ein in den einzelnen Stimmen, während eine oder mehre andere ihre Themata weiter führen. So entſteht eine harmoniſche Verwirrung, ein klares Durcheinander, ein einheitlichſtes Mannigfaltigſtes. Solche ſollte man eigentlich im Drama vorzugsweiſe ſchöne Stellen nennen, denn ſie ſind die vollkommenſt dramatiſchen und können zugleich die poetiſchſten ſein, die tiefſte und künſtleriſchſte Wirkung üben. Hier pulſirt das eigentliche Herz des dramatiſchen Lebens. Und hier iſt denn jene

kühle, gedankenplaſtiſch-melodiſche nachdrücklichſte Ruhe der Darſtellung nicht allein am Platze, ſondern weſentlich gefordert, welche den Eindruck gewaltigſter Kraft, die mehr durch die Möglichkeit deſſen, was in ihr vorhanden iſt, als durch wirkliche Entfaltung ihre Energie ausübt und imponirt, ohne zu erſchrecken, uns bei allen Nerven packt, ohne uns unſere Freiheit der Betrachtung zu rauben, aufs Tiefſte erſchütternd, ohne peinlich zu werden. Dieſe Polyphonie iſt das Mittel, das Subjektiveſte objektiv zu machen, indem die eine Subjektivität immer der anderen als Objekt daſteht, und indem der Zuſchauer gehindert iſt, ſeine eigene Subjektivität in die Schale einer der ſich vor ihm auslebenden Subjektivitäten zu werfen. — Mit jedem Menſchen geht eine Welt zur Ruh. Eine individuelle, d. h. die für dies Individuum exiſtirte, die nur zeigt, was es von der wirklichen Welt gewahr wurde, was es in ſeinem Kopfe dazu ergänzte, eine ganz andere Welt, als Gott ſie ſieht. —

Das Komiſche.

— Auch das Komiſche im Drama muß einen allgemeinen Reflexionsgehalt haben, es muß gedankenkomiſch ſein, ebenſo wie das Tragiſche aus der Region der Zufälligkeit, des einzelnen Falles in die des Typus gehoben und ſo ſelbſt Gehalt ſein. Der Gehalt der Reden aus verkehrtem Scharfſinn und Tiefſinn, indem der Witz dieſe beiden Kräfte ſo zu ſagen ſpielen, agiren will, und ſo an die Stelle der Urtheilskraft tritt. Der objektive Humor iſt die humoriſtiſche Betrachtung über den Weltlauf, in einen faktiſchen Vorgang verwandelt, gleichſam agirt, wie im Tragiſchen durch Aktion.

Shakespeare's Diktion.

Wie Shakespeare's Komposition alles Unwesentliche, gemein Individuelle fortwirft, und nur den gereinigten Gegenstand selbst, d. h. den faktisch dargestellten Gehalt des Stückes, die allgemeine Wahrheit eines Vorganges, das entzufallte, gedankenwiedergeborene Bild eines Weltlaufes und Menschentypus, so giebt uns seine Diktion, sein Dialog, ein Analogon davon, eine Haut, wie sie jenem Körper angemessen ist; beide entsprechen der gemeinen Wirklichkeit nicht, aber sie widersprechen ihr noch weniger. Der Inhalt eines Gespräches, sei es auch ein Monolog, arbeitet in der Regel einen Hauptgedanken durch, nimmt Nebenvorstellungen in seinem Laufe mit, doch blos vorübergehend, und kehrt jederzeit, dadurch verstärkt oder sonst modifizirt, zu dem Hauptgedanken zurück. Zuweilen nimmt die Nebenvorstellung wiederum, wie der Hauptgedanke, einen kleineren Mond von Nebenvorstellungen zu sich, und wird zur kleinen Abschweifung, die wieder in den Hauptgedanken mündet, der dann desto stärker markirt wird, um ihn als solchen herauszuheben. Das umschreibende, weiterentwickelnde oder ausmalende Wiederholen des schon Gesagten oder Erzählten, entweder in seiner Totalität oder nach seinen einzelnen Theilen ist ganz in der Natur wirklichen Gespräches. — In der Kühle und Ruhe, in dieser stärksten Abwendung von der gemeinen Wirklichkeit wird allein die poetische Wahrheit möglich. — In Shakespeare's Führung der Gespräche ist durchaus kein raffinirter Calcül sichtbar, in der Causalität der einzelnen Reden eben so wenig, als in seinen Konzeptionen. Es hat nie den Anschein, als

wenn er es darauf anlegte, geiſtreich zu ſein; die Geiſtesfunken ſind wie wirkliche, ungeſuchte Einfälle, die ganz gelegentlich kommen. Das Jagen nach Geiſt, die Luſt ſich ſelbſt zu hören, iſt bei ihm z. B. im Hamlet nur dargeſtellter Charakter der poetiſchen Perſon. —

Der künſtleriſche dramatiſche Ausdruck.

Eine große Verführung vom Charakteriſtiſchen hinweg iſt der Glanz und Gehalt der Sprache, das Streben danach führt in's Weite und Breite, zerſtört alle naive Darſtellung, denn Rhetorik und Lyrik kann nur in's Allgemeine und Breite malen, unmöglich eine Charakterentwickelung begleiten, wo immer der Zuſtand, die Sache die Form ändert und aus ſich herausgebiert. Die Sprache muß durchaus Nebenſache ſein, nichts ſein wollen, als bloßes Darſtellungsmittel, ſie darf durchaus nicht ſo ſelbſtändig werden, daß ſie dem Gegenſtande als Ding für ſich entgegenſteht. Es iſt unendlich ſchwer, die Sprache als bloßes beſcheidenes Darſtellungsmittel anzuwenden, als ein Gewand, welches der Geſtalt überall enge und ſo paſſend anliegt, daß man deren Formen hindurch erkennen kann, und doch nicht dünn, haſtig, unplaſtiſch, gehaltlos zu werden. Der Gedanke muß plaſtiſch, d. h. ein Bild ſein. Jene rhetoriſche, lyriſch-glänzende Sprache iſt wie ein in's Traben gekommenes Roß, ſchwer aufzuhalten im Augenblicke, wo es nöthig; man muß breite Uebergänge machen, die zu viel Zeit und Raum einnehmen; den feineren Zügen iſt ſie gar nicht anpaſſend zu machen, und gelänge es, ſo würden ſie ihre Beſcheidenheit und das Ganze der Momente die nothwendige Perſpektive verlieren. Mit ſolcher

Sprache tritt Alles gleichmäßig in den Vordergrund, es ist kein Gespräch mehr, das gelehrig den Biegungen des Weges durch die Momente folgt, sondern eine große Kunstrede aus kleineren zusammengesetzt oder in sie gegliedert. Die Rhetorik und Lyrik kann nur eine Situation und diese nur im Ganzen und Großen ausführen oder darstellen, aber nicht einen bestimmten individuellen Charakter darin vertiefen. Sie ist ein Faltenmantel, der kaum die Hauptumrisse einer Gestalt durchscheinen lassen kann. Die Drappirung ist der Gestalt nicht untergeordnet; nur wo sie einfach und glatt anliegt, zeigt sie die Gestalt darunter, wo sie Falten wirft, hat sie für sich eine Gestalt, die oft kaum errathen läßt, welchen Zug die Linien des Körpers darunter nehmen. Die Natur der Sprache muß der Aufgabe des ganzen Dramas bis in's Einzelne gerecht werden. Es ist schlechterdings unmöglich, in Schiller'scher Sprache eine Shakespeare'sche Komposition auszuführen. Der Schwung, sobald er ein lyrischer wird, ist wie ein fliegender Mantel, er kann malerisch für sich sein, aber er zeigt eine Gestalt und Geberde für sich, nicht die Umrisse und Geberden der Person. Die Sprache wird dann zu echauffirt, sie holt zu weit aus, rennt über das Ziel hinaus, ist nie zur Zeit, wo es nöthig, beim Gegenstande, der Gegenstand muß sich nach ihr richten und seine Intentionen aufgeben; sie ahmt nicht blos den Affekt nach, sondern ist selbst im Affekt, sie macht alle Uebersicht unmöglich, wie ein Baum oder Busch, der an sich sehr schön sein kann, der aber eben das verbirgt, was ich zu sehen wünsche, den Zug der Gebirge, die Perspektive, und die ganze Mannigfaltigkeit einer Aussicht. Die Sprache muß stets

den objektiven Gegenstand, nicht die Gefühle und Gedanken des Dichters darüber darstellen. — Besonders in Affektsteigerungen ist der Dichter in Gefahr, selbst in einen Grad von Affekt zu gerathen. Dergleichen Steigerungen sind überhaupt eine schwierige Sache, nicht an sich; aber darin poetisch zu bleiben, nicht in Rhetorik zu verfallen, oder zu dünn, zu hastig zu werden, das ist schwer. Gegen die Steigerung der Situation und Charaktere im Ganzen und Großen läßt sich nichts sagen, sie ist nothwendig, sie ist das Dramatische selbst; hier ist nur von den einzelnen lokalen Steigerungen die Rede, welche irgend ein Thun wahrscheinlicher machen sollen. Sie müssen mit Plastik und Poesie ausgestattet sein, nicht in nackter Naturform, sondern im gedanken-plastischen, gedanken-melodischen und mimischen Analogon derselben. Sonst wird das Spiel völlig zum Ernste, die Poesie zur Prosa. Wo solche Steigerungen unentbehrlich sind, seien sie kurz, möglichst in demselben Mouvement, es steigere sich darin das plastische und gedankliche Element, der Nachdruck der Bilder und Gedanken, nicht der Rhythmus durch Zuspitzung und Athemlosigkeit des Gespräches, durch Dünnheit und Gebrochenheit der Reden; man gebe lieber die objektiven Gründe der Steigerung des wachsenden Affektes, als eine dünne, naturnackte Darstellung dieses Wachsthumes, man verwandle lieber den Affekt in Leidenschaft, d. h. man lasse alles Handeln nicht aus einer Affektsteigerung, sondern aus dem Selbst des Charakters hervorgehen. Ein schönes Muster: die Spornung des Brutus durch Cassius, des Volkes durch Antonius, des Posthumus durch Giacchino, selbst die einzelnen Glieder der Hetzung Othellos durch

Jago; die Steigerung des Leidens im Lear bis zum Wahnſinne, im Macbeth bis zur That u. ſ. w. Welche Ruhe in dieſer Gewalt! Wie wenig bedarf es, Coriolan bis dahin zu ſteigern, wo die Tribunen ihn haben wollen. Nicht allein ſind dieſe Steigerungen alle zum Ausmalen der Charaktere benutzt, ſondern ſie ſind ſelbſt durch und durch charakteriſtiſch dargeſtellt. Wie charakteriſtiſch zeigt ſich die Reizbarkeit der Empfindung und die Schwäche der Leidenſchaft bei Hamlet in den raſchen Steigerungen bis zum höchſten Grade und dem noch ſchnelleren Sinken der Erregung. Hier kommen wir auf die Regel zurück, die ich ſchon einmal gab, daß der mittlere Durchſchnitt eines Charakters ſchon der Poſitiv ſein müſſe, deſſen Steigerung in den Komparativ und Superlativ das Stück ausmache; die Dispoſition muß ſchon ſichtbar in ſeiner Haltung, in ſeinem Weſen liegen, ehe noch ein Körnchen Sauerteig aus der Situation in daſſelbe hineinkommt; der Funke muß ſichtbar ſein, den die Situation unter der Hülfe der eigenen Natur des Feuers zur Flamme anbläſet. Beſſer alſo, wir entbehren hier der Naturtreue, um der Poeſie, der Haltung, des Genuſſes, des Gehaltes an Charakter, Plaſtik und Melodie des Gedankens willen. Die Unruhe, welche die Naturtreue hier wirkt, läßt nicht mit der Steigerung ſelbſt nach, ſie hindert den Genuß, die Aufmerkſamkeit, die zum Verſtändniß nöthig iſt, noch lange nachher. Der Zuſchauer muß ſich ſelbſt erholen, ehe er zur Weiteraufnahme fähig wird. Deßhalb thut Shakespeare, wo ſolche Steigerung mit dem Gipfelpunkte einer That nicht zu umgehen war, Alles, was möglich iſt, durch das dieſem Folgende dieſe Erholung zu befördern und abzuwarten, indem er dem

Zuſchauer durch eine Perſon des Dramas den Affekt, die Empörung ꝛc. von der Lunge lostoben läßt oder ſonſt auf zweckmäßige Weiſe retardirt. — Es muß mehr auf die Natürlichkeit und Wahrſcheinlichkeit der Steigerung des ganzen Vorganges in Situation und Charakteren gewendet werden, als auf die einzelnen, die nicht ſelbſt jene ausmachen, wie ſich Spannung und Intereſſe an das Große und Ganze knüpfen ſollen, nicht an das Kleine und Einzelne. —

Allgemeine Kunſtforderungen.

Wenn wirklich die Produktion des Schönen und ihr Genuß Abſicht und Zweck der Kunſt iſt, ſo muß dem Zuſchauer auch vom Dichter die Ruhe gegönnt werden, die zum Bemerken und Genießen des Schönen nöthig iſt. Die Ruhe und Kühle, die innere Unbetheiligtheit führt dazu. Lyriſche Vertiefung, rhetoriſche Steigerung, zu großer Wirklichkeitsſchein heben dieſe Ruhe und Kühle vor Allem auf; man enthalte ſich ihrer, ſonſt ſingt man Einem Etwas vor und hält ihm die Ohren dabei zu. — Die alten klaſſiſchen Komponiſten entwickeln Einen Gedanken ſo reich, ſie ſprechen ihn ſo beredt aus; laſſen ihn ausſchwellen und ausklingen, ſie reihen eine Menge beſonderer Gedanken aneinander; die Neueren wiſſen oft keinen einzelnen zu verwerthen, aber auch keinen verwerthbaren zu erfinden. — Man muß nur den Gedanken ein für allemal aufgeben, vollſtändigſte Illuſion zu erzwingen. Die Schönheit exiſtirt für Phantaſie und Verſtand; auf dieſe beiden Vermögen und ihre Befriedigung muß daher vor Allem gedacht werden, wobei nur das Wahrheits- und das ſittliche Gefühl nicht beleidigt werden darf, ſondern im Gegentheile befriedigt werden muß.

Unmittelbar wende man ſich an keine andere Kraft im Menſchen, als an dieſe beiden Agenten in Sachen der Kunſt. Was beide, Phantaſie und Verſtand zugleich befriedigt, das iſt der bildliche Gedanke; jede Metapher iſt ein ſolcher im kleinſten Raume; ganze Scenen, wenigſtens Reden können Ein ausgeführter, gegliederter bildlicher Gedanke ſein, uneigentlicher Ausdruck in Aktion; und am Ende iſt das ganze Stück nur eine große, reichgegliederte Metapher, der Gehalt, der Gedanke in ein Faktum eingekleidet, das gegenwärtig vor unſeren Augen ſich entwickelt; der bildliche Körper des Gedankens des Stückes. Die Natürlichkeit und Wirklichkeit darf nie ſo weit getrieben werden, daß wir ſie nicht mehr mit dem klaren Bewußtſein anſchauten, ſie ſei nur Nachahmung. — Die Dispoſition des Verſtandes aber im Geiſte poetiſcher Behandlung muß durch Phantaſie emanzipirt werden; ein Ausbrüten des Verſtandes-Eies durch die Phantaſie; ein allmäliges Herauslocken des Bären. — Die nackte Sprache des Verſtandes iſt ſo wenig zu dulden, als die nackte Sprache der Empfindung. — Wenn ſich nicht jede Suite und jedes Stück Vorgang genugſam eintieft, ſo wird Einem ſchwindlig und das Ganze gleicht einem phantaſtiſchen Traume. — — Um ungebrochene Verſe und damit Fluß und Geſchmeidigkeit zu gewinnen, ein Analogon des gleichmäßigen, ſchaukelnden poetiſchen Fluſſes, braucht Shakespeare Dehn- und Füllworte, namentlich Epitheta, ſelbſt Tautologieen, wie „unſer Blut und Rang“ ꝛc. Dergleichen giebt dann dem Ausdrucke auch Würde, Breite, Nachdruck und Wucht, Fülle, hilft ungemein zur Klarheit, und giebt dabei zuweilen den Schein prägnanter Gedrängtheit. Und ich glaube, hier

iſt ein Hauptmittel der Kühle und Ruhe, der objektiven Repräſentation bei Nachdruck und Kraft; deſſen, was ich gewöhnlich das Unlyriſche, Nichtinnerliche zu nennen pflege. So wird eine gedrängte Dispoſition künſtleriſch ausgeführt. So iſt z. B. die Expoſitionsſcene des Lear eine repräſentirend breite, plaſtiſche, gedankenreiche, nach- und ausdrucksvolle, mehr oder weniger emphatiſche, metriſirte Proſa. Ein Muſter ruhiger Steigerung iſt das Geſpräch Lear's mit Kent, das mit deſſen Verbannung endet, und zwiſchen deſſen Anfang und Fortgang, als Parentheſe, eine Rede an die Schwiegerſöhne, die Uebertragung enthaltend eingeſchoben iſt. Der Fortgang hat nun gleichſam eine dialogiſche Motivirung. — Im Lear iſt nichts, als die großen, unzerſpaltenen Naturmotive, die größten Formen der Pietät und Impietät. Nichts iſt hereingeborgt, aber auch Nichts, was in dem einfach großen Verhältniſſe liegt, iſt blind geblieben. Keine Maſchinerie, als der einfache, große Ideal-Cauſalnexus. Die Hauptſache immer dabei die Kritik des pſychologiſch-ethiſchen Charaktertypus, d. h. die Beleuchtung und Beurtheilung ſowohl des Guten, Schönen und Vortheilhaften, als des Uebeln, Unſchönen und Gefährlichen deſſelben, die Fabel ein ethiſches Muſter und Warnungsbild zugleich. —

Shakespeare und Plutarch.

— Es iſt äußerſt belehrend die Biographie Plutarch's, und Shakespeare's Coriolan daneben zu ſtudiren. Wahr iſt es, Plutarch's Biographieen ſind zur dramatiſchen Behandlung im Geiſte Shakespeare's ebenſo fertig gemacht, als die Novellen. Was dieſe römiſchen Tragödien Shakespeare's ſo ſolid und objektiv, ſo geſund und poe-

tiſch wahr, d. h. in ſich ſelbſt begründet und übereinſtimmend macht, was ſie und ihre Charaktere ſo ſelbſtändig vom Dichter abgelöſet hinſtellt, das iſt, daß Shakeſpeare die Tragödien aus dem Geiſte und der ganzen Anſchauungsweiſe Plutarch's ſo zu ſagen herausdichtet, worin er gerade den entgegengeſetzten Weg unſerer Zeit einſchlägt, die immer die Gegenwart in ihre Stoffe hineingreifen läßt und darin eben das Intereſſe und den Reiz gefunden zu haben meint. Es iſt wunderbar, wie Shakeſpeare eben nur die Biographie Coriolans bei Plutarch in einen ſchauſpieleriſchen Vorgang umgeſetzt hat, wie er den ganzen Charakter, die Individualität und die Verhältniſſe deſſelben aus dem Plutarch genommen, und von ſeinem Eigenen nichts dazu gethan hat, als die künſtleriſche Bewältigung. Ebenſo den hiſtoriſchen Boden. Es iſt in der ganzen Biographie Nichts, was im Drama nicht herauskäme, im ganzen Drama Nichts, was nicht ſchon in der Biographie enthalten wäre; ſelbſt die Gedanken, die er mit den Geſtalten, als ihre Gedanken, denkt. Alle Reden des Stückes haben zum Hauptzwecke den typiſchen Charakter eingefleiſcht, ſinnlich gegenwärtig darzuſtellen, ſein Gutes und Schlimmes, ſein pro und contra kritiſch zu diskutiren und zu beleuchten. Es iſt eine fortlaufende Betrachtung und Kritik des Coriolancharakters; das Detail iſt ſo, daß dieſer Charakter ſich darin in allen ſeinen Zügen auslebt, und all dies iſt nichts als Ausführung des Urtheils Plutarch's über dieſen Charaktertypus. So z. B. im Geſpräche zwiſchen Mutter und Sohn, trifft die Mutter mit Lob die guten Seiten, die er hat, und markirt diejenigen, die ihm fehlen. Ebenſo in den Volksſcenen. Shakeſpeare

ſieht die Dinge der antiken Welt lediglich mit dem Auge des antiken Betrachters, Darſtellers und Beurtheilers an, und giebt ihnen nur die unmittelbare Gegenwärtigkeit und lebendige Bewegung vor unſeren Augen. Er ſelbſt verhält ſich ganz naiv zu ſeiner Darſtellung und zu ihrem Produkte. — Man ſollte denken, dieſe Weiſe, die durch die beſten Werke Shakespeare's als der Grundzug ſeiner Behandlungsweiſe durchzieht, müßte er von den Alten, und beſonders vom Plutarch gelernt haben. Wie Plutarch ſein Werk Parallelen nannte, ſo könnte Shakespeare die ſeinen eben ſo nennen. Die Aehnlichkeit iſt mir am meiſten bei Gelegenheit der Parallele des Pelopidas und Marcellus aufgefallen. „Beide opferten ſich, ihr Blut ohne einige Noth verſpritzend, wo gerade die Erhaltung und die Wirkſamkeit ſolcher Hauptleute an der Zeit war. Daher wir, dieſer Verwandtſchaft willen, ihr Leben in gegenſeitige Beziehung geſtellt haben." — Hier kommt der Unterſchied der antiken und der modernen Welt recht deutlich zur Erſcheinung; wir haben Gefühle für die Dinge, die ſogenannte Begeiſterung, wo die Alten das nüchterne, durch Gefühlserregung unverrückte Urtheil haben. Schiller, der beſte Repräſentant unſerer Zeit, ſtellt ſich uns begeiſtert katholiſch dar, wo er den Katholizismus darſtellen will; er wird begeiſterter Heide, um das Heidenthum zu genießen, und es uns genießen zu laſſen, Wallenſtein'ſcher Reiter, Schwärmer, und wer weiß was Alles, wo die Alten und Shakespeare ſie ſelbſt bleiben, und dieſe Geſtalten, abgelöſet von ſich, an das Maaß ihres unbeſtechlichen Urtheiles halten. Kurz, Schiller's Darſtellung einer Perſon und Sache iſt nichts Anderes, als Darſtellung der Begeiſterung für dieſelbe,

in die er sich künstlich hineinversetzt hat, um seinen Zuschauer und Leser hineinzuversetzen. Nicht die Person, oder Sache selbst, nicht die Wahrheit des Lebens giebt er uns; er giebt uns nur den Nimbus, mit welchem er jene umgiebt, den schönen Schein, der nicht sie selbst sind, sondern in die er sie eingehüllt hat. Darin liegt eine große Gefahr; denn wie die Weise der Alten uns die Erfahrung über die Dinge, die wir nicht selbst durch Erfahrung kennen lernen konnten, mittheilt, und uns dadurch für das Leben erzieht, so wird in der Schillerschen unser Irrthum, werden unsere jugendlichen Illusionen zu einer leidenschaftlichen Stärke erzogen; wir werden zu einem lediglich in der Phantasie existirenden Leben erzogen, das uns verwöhnt, blind und taub macht für die Wirklichkeit, und was das Schlimmste, ungerecht; so daß die Humanitätssaat sich endlich in ihr Gegentheil verwandelt. — Wir finden in der Darstellung des Coriolan, wie des Volkes, lediglich das Urtheil Plutarch's über beide. Das Urtheil über die Weise des Volkes, wie Shakespeare sie gefaßt, enthalten auch andere Biographieen Plutarch's, z. B. Fabius. Sollte denn unter den Biographieen Plutarch's, die Shakespeare nicht benutzt hat, nicht noch eine sein, welche einen Typus von größerem Umfange, der schauspielerischen und poetischen Gehalt hat, und zugleich ein tragisches Schicksal behandelt? Ich denke doch. So sieht z. B. die Geschichte des Tiberius Gracchus sehr danach aus, eine solche zu sein. Ich will sehen, mir die Plutarch'sche Biographie desselben zu verschaffen. — Die Schiller'sche Methode, die Leidenschaft und den Affekt, die in dem Helden dargestellt werden sollen, in sich selbst, im Autor und im Zuschauer

zu erwecken, darf nicht gewählt werden; dem widerſtrebt Alles, was wir bis jetzt über die Methode unſerer Behandlung aufgezeichnet haben. — Mitleid, Uebermaaß von Mitleid ſcheint mir die Leidenſchaft, die Gracchus ſchuldig macht. Der Menſch macht ihn zum ſchlechten Staatsbürger. Wenn er an ſeiner Sache und ihrem Rechte, d. h. hier am Erfolge verzweifelt, aber in ſeiner Mannheit gezwungen iſt, ſie auszufechten, ſo kann er in ſeiner Schuld und in ſeinem Leiden, Beides zugleich, impoſant und liebenswürdig ſein. — Das Stück dürfte nichts weiter ſein, als die Biographie, Darſtellung des Typus im Ausleben, und darin und in den Reden eigentlich weiter nichts, als die Kritik dieſes Charakters, und zwar als Plutarch's Kritik dieſes Charakters. — „Solche Menſchen nehmen kein gutes Ende", wie der Mönch ſagt, als die desperate Natur, die tragiſche Anlage Romeos ſchon bei der Verbannung drohend ausbricht. — — Was in Shakespeare's Coriolan zunächſt auffällt, iſt die gewaltſame Drängung der Handlung in der Zeit. In keinem anderen ſeiner Stücke iſt er darin ſo weit gegangen. So mit den Vorbereitungen zum Conſulwerden, wenn die Tribunen den Aedil inſtruiren, wie er das Volk bearbeiten ſoll, und der Aedil abgeht, und nach vierzehn Jamben mit dem nach Ordre bearbeiteten Volke ſchon wieder zurückkommt. Deßgleichen beſonders auch in der Kriegsexpoſition im erſten Akte. Es währt im Coriolan länger als irgendwo bei Shakespeare, bis die Handlung in's Rollen und der Zuſchauer in das Intereſſe für dieſelbe kommt. — Wie vermeidet Shakeſpeare in der Scene Coriolans mit der Mutter, wo ſie ihn bewegt um's Conſulat zu werben, das pro und contra

dem Coriolan in den Mund zu legen, so daß die beiden Ansichten miteinander stritten, dann wären die Personen Nebensache geworden, die dramatische Poesie eine rhetorische Uebung, und die Debatte hätte, unnütz für den Vorgang, dem Vorgange zuviel Raum entzogen. So spricht nun Volumnia das pro und contra zugleich aus, und wird dadurch Scenenheldin. Eine eigentliche Debatte hätte beide Sprecher in Ruhe versetzt, und wäre ein bloßer Tausch von Reflexionen geworden; etwas dem Aehnliches ist die Ueberredescene der Terzky in Wallenstein's Tod. — Volumnia spricht, indem sie sein Wesen tadelt, zugleich ihre Freude und ihren Stolz an und auf dies Wesen des Sohnes aus. Wie eine Lehrerin der Schauspielkunst spielt sie ihm die Scene vor, die er spielen soll. Dadurch dringt die Intention ihrer Rede zum sinnlichsten Ausdrucke vor, sie wird mehr als bloße Belehrung, sie wird Aktion. Der Gedanke gestikulirt. — Das Mitleid wäre für Gracchus nicht primitiv genug. Er müßte humaner, politisch-sozialer Enthusiast sein. — Dieser Idealistentypus hat etwas Sanguinisches, ja man möchte sagen, bis zur Wundergläubigkeit. — Seine Wünsche nimmt er für Versprechungen Gottes, und glaubt mit ihm rechten zu können, wenn die Dinge sich nicht seinen Wünschen bequemen, bis ihm die Wahrheit aufgeht, vielmehr, bis er, von der Schuld gepackt, sie sich nicht mehr verblenden kann. Man müßte diesen Idealistentypus auf sein Primitivstes verfolgen. —

Der tragische Widerspruch.

Man könnte sagen: das Material eines Stückes sei die Vergleichung des Handelns in einer gegebenen Si-

tuation mit einer gegebenen Natur, mit dem Handeln, welches die Situation von ihr fordert. Alſo im Tragiſchen, eine Natur in eine Situation geſtellt, der ſie nicht gewachſen iſt, da dieſe gegebene Natur eben das nicht kann, was die Situation von ihr fordert, alſo ein tragiſcher Charakter iſt. Dieſer tragiſche Charakter wird nun in ſeiner typiſchen Allgemeinheit genommen, wo er nicht Einen Menſchen, ſondern eine menſchliche Charakterform bedeutet, wie wiederum eben dieſe gegebene Situation typiſch für eine ganze Kategorie ähnlicher Situationen daſteht. Der Gehalt der Tragödie iſt nun die Unangemeſſenheit dieſer typiſchen Charakterform in Rückſicht der Forderungen dieſer typiſchen Situation. Das Schöne, Groſze und relativ Gute, das Zweckmäßige dieſer Charakterform wird lobend herausgehoben, und iſt das, was das angenehme Ingredienz der tragiſchen Stimmung, oder wenn man will, des gemiſchten Affektes iſt, deſſen Erwartung und allmälige Steigerung der nächſte Zweck des Tragikers, veranlaßt; das Zweckwidrige der betreffenden Charakterform trifft der Tadel in Warnung, Vorwurf, Drohung und Betrachtung, und giebt ſo das unangenehme Ingredienz. Dieſe Kritik nicht als ruhige Betrachtung in Wechſelreden, ſondern in eine ſpannende Handlung verwandelt, mit charakteriſtiſchem mehr oder weniger affektvollem Geſpräche; was wir ſehen mit unſeren Sinnen, müſſen wir zugleich auch hören; die Schuld iſt Das, oder geht aus Dem hervor, was als das Unzweckmäßige in dieſer Charakterform dieſer typiſchen Situation gegenüber markirt wird; das Leiden iſt das Produkt jener Unangemeſſenheit, des unauflöslichen Widerſpruches von der Richtung der Natur und den For-

derungen der Situation, der Ausgang endlich ist der Abschluß der Steigerung dieses Widerspruches durch den Tod, das Ende des causalen und idealen Nexus, welcher diese in unmittelbar gegenwärtiges Handeln und Leiden umgesetzte psychologisch-moralische Betrachtung vollends zu einem Exempel zur Selbstkenntniß und Warnung für den Zuschauer und Leser macht. — Das angenehme Ingredienz muß das unangenehme überwiegen, ohne es zu verdunkeln; am leichtesten wird dies dadurch erreicht, daß die tragische Anlage eben nur ein Zuviel Desjenigen ist, oder eben das an der unrechten Stelle und zu unrechter Zeit, was uns an dem Helden gefällt, so daß es unserer Phantasie und Sinnlichkeit gefällt, indem es unseren Verstand zur Mißbilligung bewegt. Die schauspielerische Figur muß an dieser Spannung hängen: Wird er seine tragische Charakteranlage ganz oder theilweise besiegen oder nicht? So ist im Coriolan die Spannung an diese tragische Charakteranlage gebunden; wir wünschen, er möge sie besiegen, weil wir sein Glück wünschen, wir wünschen aber auch, er möge derselbe bleiben, der er ist, der Mann, den die Natur so aus dem Ganzen schuf, weil uns dieser Mann, aus dem Ganzen geschaffen, gefällt. — So verfährt der realistische Dichter; er reinigt die typische, allgemeine Bedeutung, den Gehalt eines Vorganges aus der gemeinen Wirklichkeit, von allem Zufälligen und diesem Gehalte Fremden, und reproduzirt den Vorgang dann so, daß er wesentlich nichts Anderes ist, als Einkleidung nur dieses Gehaltes, aber auch der ganzen Summe dieses Gehaltes; daß nichts im Drama ist, als dieser Gehalt, aber von diesem Gehalte auch nichts darinnen fehlt. Der idealistische

Dichter dagegen nimmt eine Anekdote aus der Wirklichkeit, oder erfindet eine, der er alles Das abſtreift, was er das Gemeine nennt, und legt nun willkürlich irgend einen Gehalt hinein, oder überhaupt Gehalt. Er entwickelt nicht organiſch, er trägt zuſammen. Wenn des realiſtiſchen Dichters Werk aus einem Saamenkorn den Baum, und zwar nur den Baum allmälig entwickelt, der in dem Saamenkorne unentwickelt lag, ſo wächſt des idealiſtiſchen Dichters Werk von Außen nach Innen. Nicht das Nothwendige mit der Beſcheidenheit der Natur, ſondern das, was gefällt, das Schöne mit der Anſpruchsfülle der Kunſt. Dort wendet die Kunſt alle Mittel auf, um als anſpruchsloſe Natur zu erſcheinen; hier die Natur alle Mittel, um als glänzende Kunſt Bewunderung und Liebe zu ärndten. — — Wenn Tiber als Charakterfigur, wie Coriolan, behandelt werden ſollte, ſo müßte es die entgegengeſetzte ſein, nämlich die immer vorſchlagende Weichheit ſeiner Natur, wo ſeine Aufgabe Härte wäre, eine Weichheit, auf welche die Intriguanten mit Sicherheit bauen, Weichheit und Ungewalt über ſich ſelbſt.

Coriolan.

Was änderte Shakespeare an der Plutarchbiographie? Was ließ er ganz ſo? — Er ließ ganz ſo den Charakter, wie ihn Plutarch darſtellte, ſeine tragiſche Miſchung und den hiſtoriſchen Grund und Boden, aus dem er mit ſeinen Anlagen als ein ſolcher herauswachſen mußte, als er war. Dieſe ſeine Denkart geht durch die Gedanken aller Perſonen des Stückes, und die Kampfſcenen des erſten Aktes führen ſie und ihr Zubehör uns auf's Ge-

genwärtigſte und Anſchaulichſte vor. Merkwürdig, daß die Scene, in der Coriolan's Charakter, und die Scene, in welcher der hiſtoriſche Boden exponirt iſt, ganz ebenſo folgen, wie in der Biographie. Die Kampfſcenen ſind eine Illuſtration zu dem Paſſus des 4. Kapitels der Biographie, der Coriolan's Charakter exponirt. Ebenſo die Volksſcenen. — Statt des Auszuges des rottirten Volkes auf den heiligen Berg ſetzt Shakespeare den Straßenaufſtand, mit dem ſein Stück beginnt. In der Biographie wird Menenius vom beſorgten Senate an's Volk geſchickt, davon iſt Nichts im Stücke; die Fabel des Menenius vom Magen iſt ſchon in der Biographie. Der Krieg mit dem Volskern, die Belobung und Belehnung mit dem Namen Coriolanus, iſt vollſtändig in's Stück aufgenommen. Ebenfalls ganz ſo das Verhältniß Coriolan's zu Tullus Aufidius. Nur kleine Abweichungen im pragmatiſchen Nexus. Bei Shakespeare iſt Tullus ſchon im Begriffe, feindlich gegen Rom auszubrechen, bei Plutarch wird erſt um Coriolan's Rache willen, Gelegenheit zur Kriegserneuerung gemacht. Der Eintritt Coriolan's in's Haus des Tullus ganz wie in der Biographie. Und ſo endet auch das Stück, wie es begann, als ſchauſpieleriſch-poetiſche Illuſtration Deſſen in Coriolan's Natur, was ſein tragiſches Schickſal im Leiden und im Ausgange nothwendig macht, was zugleich ihm unſer bewunderndes Mitleid ſichert, und uns den Ruf auslockt: Daß er doch das, was er war, nicht zu ſehr geweſen wäre, nicht ſo ſehr, daß er daran untergehen mußte! Und doch — wäre er es nicht ſo ſehr geweſen, würde er uns nicht ſo wohl gefallen haben. Alſo der Inhalt, die Abſicht einer Tragödie: uns ein handelnd und

leibend gegenwärtiges, poetiſch-ſchauſpieleriſches Bild eines Menſchentypus zu geben, das um ſeines Poetiſchen und Schauſpieleriſchen willen uns gefällt, ein ſolches Bild eines ſolchen Typus, der als ſein Selbſtverderber uns genugſam gefällt, um trotz dieſes, ja um dieſes Selbſtverderbens willen, einige Stunden lang ein angenehmer Gegenſtand unſerer theilnehmenden Betrachtung, und eine Lehre für uns zu ſein, an der keine Abſichtlichkeit uns verſtimmt. Daß das und das, was uns wehe thut, in der Welt iſt, und vielleicht ſein muß, obgleich uns ſein Zweck ein Räthſel — nicht daran wird der Gedanke in uns lebendig gemacht, ſondern es wird gezeigt, wie Schuld und verkehrtes Handeln, wie Leidenſchaft in's Verderben bringt, und zwar wird nicht das Warum als ein Räthſel, ſondern als eine Vernunftnothwendigkeit in vollſter Klarheit vor Augen geſtellt, die wir, ſowohl jenes Handeln wie ſeine Motive, in einem menſchlichen Typus dargeſtellt, der unſerem Schönheitsſinne gefällt, völlig billigen müſſen. In dieſer Hinſicht ſteht die Shakespeariſche Tragödie als die harmoniſche der alten griechiſchen und der neueren Schiller'ſchen gegenüber, in welchem das Tragiſche eine unaufgelöſte Diſſonanz bleibt, und ebendeßhalb uns intereſſirt. — — — Coriolan iſt ſeiner Natur zufolge ein Sichſelbſtverderber; die Anderen ſind nur Anläſſe und Werkzeuge für ihn, ſich ſelbſt zu verletzen. Es ſcheint, ſeine tragiſche Anlage iſt die Zornmüthigkeit; er hält, wie Ariſtoteles, dieſe für Mannhaftigkeit. Man könnte meinen, Shakeſpeare habe Seneka's Abhandlung „über den Zorn" vor ſich gehabt. — Bei Gracchus müßte es Zorn aus Jugendrigoroſität ſein, oder auch aus Humanität. —

Man könnte das Uebermaaß der Leidenschaften, die Unmacht des Geistes dagegen, durch welche ihre Träger ihre eigenen Verderber werden, den Zorn der betreffenden Leidenschaften nennen. Aehnlich scheint mir Seneka die Sache betrachtet zu haben; es scheint, daß er alle Leidenschaften, die den Grad der Unmacht des Geistes erreichen, unter dem Zorne versteht. Die drei Haupthandlungen Coriolan's, sein Benehmen gegen das Volk, der Racheentschluß und das Aufgeben der Rache zu seinem Untergange, gehen durchaus nicht aus Einer und derselben Leidenschaft hervor; die erste aus Aristokratenübermuth, die zweite aus Rachsucht, die dritte aus Pietät. Ferner zu beachten, daß diese drei Züge extreme sind. — Das, worin Shakespeare von der Biographie abgeht, ist zugleich eine Reihe schauspielerischer Effekte. So weicht die Verbannungsscene mit ihren nächst vorhergehenden Causalgliedern ab, das weitläufig Begebenheitliche wird in Zeit und Ort zusammengezogen. Die Verbannung wird dramatisch und schauspielerisch aus dem Charakter, aus der tragischen Anlage im Charakter des Helden motivirt, das blos Begebenheitliche der Biographie wird vielfach ignorirt. Die Situation verlangt von ihm, und er will, ihr nachgebend, Das, was er seiner Natur nach nicht kann, und was, natürlich mißlingend, die Situation verschlimmert, und die Unangemessenheit des Charakters und der Situation vergrößernd, ihn nothwendig zum Verderben führt. Die Begebenheit wird ganz Charakterspiel, und zwar so, daß große Spannung daran hängt, ob es Coriolan gelingen wird oder nicht, die Rolle, die er unternimmt, durchzuführen. In der Biographie ist Alles gegeben, außer der Art des Werbens um das Consulat, und daß

dies die erregende erste Ursache der Verbannung ist. Er hat die Quintessenz von dem Begebenheitlichen ausgezogen, die Lücken getilgt, die Wiederholungen weggelassen. —

Allgemeine Form der Shakespeare'schen Komposition.

In den meisten Tragödien Shakespeare's ist eine Art Sonatenform anzutreffen, welche in der Mitte das Thema, die Charakteridee des Helden mit dem Gegenthema — dem anderen Faktoren des tragischen Widerspruches — in die innigste Wechselwirkung und Kontrastirung bringt, in sogenannten Gängen die Motive des Thema's sich harmonisch und kontrapunktisch charakteristisch an- und gegeneinander ausleben läßt, worauf der dritte Theil wieder ruhiger das ganze Thema bringt, in der Tragödie aber in der parallelen Molltonart. Im ersten Theile werden die Motive gegeben, die dann im zweiten auf Leben und Tod sich auf den Hals rücken, d. h. die sogenannte Verwickelung eingehen, und die Spannung leidenschaftlich machen; als dritter Theil folgt die Auflösung der krampfig verschlungenen Motive, in der beruhigenden Gewißheit des Ausganges, die ausklingende Beruhigung und Versöhnung, die Rührung und Erschütterung über das sich auslebende Produkt des zweiten Theiles. Die Spannung wird zur reintragischen Stimmung, die Ungewißheit zur Ergebung, die Furcht zum Mitleide. — Im ersten Theile exponiren sich die Faktoren des Widerspruches, und ihre Verkörperungen in den Verhältnissen des Helden, im zweiten erhitzen sie sich, und treffen zusammen, und brauen im wilden Gegeneinanderaufsieden das Schicksal, über welches im dritten die Stimmung in

Erhebung feierlich ausklingt. So sehen wir im Coriolan die erst blos genannten Motive sich jedes für sich ausleben, im Verhältnisse Coriolan's zum Volke, zum Feinde, zur Mutter, das gefährliche Erselbstalleinseinwollen, sich nicht nach Anderen, und in die Umstände Schickenwollen und -können; und die ebenso gefährliche Abhängigkeit von der Mutter. Jede dieser zwei Situationen allein wäre weniger gefährlich, und er könnte dabei heil bleiben; aber daß sie zusammen sind, daß die zweite ihm die Aufgabe aufzwingt, der die erste ihn unangemessen macht, das macht beide zu tragischen, und führt zu Leiden und Untergang. Will er ein Mensch aus dem Ganzen sein, so muß er es auch ganz sein, will oder muß er blos der Selbstbestimmung seiner Natur folgen, so sollte er nicht der Mutter den gewaltigen Einfluß auf ihn einräumen wollen oder müssen. Die Mutter bringt ihn dazu, sich um das Consulat zu bewerben; das Widerstreben, die Unangemessenheit seiner Natur dabei macht, daß die Bewerbung eine vergebliche wird; seine Natur rächt sich durch das gefährliche Herausfagen alles Dessen, was er gegen das Volk und ihre Rechte auf dem Herzen hat. Ginge er nun aus dem Lande, und ließe die Zeit machen, die seiner Verdienste schon bedürfen wird, er bliebe heil; aber die Mutter will, er soll abbitten; das macht die Sache noch schlimmer, es ist eine neue, unmögliche Aufgabe. Die Verbannung macht, daß er seinen Feind zur Rache gegen das ihm durch seine Schuld mit feindliche Vaterland wirbt; so wirkt sein Leiden und seine Schuld — Schuld, die wieder zum Leiden führen muß. Aber dem völligen Untergange verfällt er doch dadurch, daß er der Mutter noch einmal den allmächtigen Einfluß auf

ſein Wollen und Thun einräumt; dadurch wird ihm die Verbindung, die er mit ſeinem alten Feinde und Nebenbuhler eingegangen hat, tödtlich. Wir haben alſo eine Reihe unlöslicher Aufgaben. Die erſte ſtellt ſein Verhältniß zur Mutter dar, und was in dieſem Verhältniſſe von ſeiner eigenen Natur iſt, die ſich eben eine unlösbare Aufgabe ſtellt, ſo, daß er ſeine Natur nicht in Anſchlag bringt, oder daß er dann ihrer nicht Herr wird, ſie macht ſein Verhältniß zum Volke unlösbar; die zweite ebenſo. Nun ſtellt ihm ſein Verhältniß zum Volke die dritte Aufgabe, die er eingeht in der Verbindung mit dem alten Feinde und Nebenbuhler; dieſe Aufgabe macht ſein Verhältniß zur Mutter zu einer unlösbaren, die vierte, die dem Feinde gegenüber die Unterwerfung ſeiner Natur unter die Klugheit fordert, macht dieſe ſeine Natur unauflöslich. So iſt in jedem dieſer Verhältniſſe nur eine Verkörperung eines Hauptzuges des Kontraſtes ſeiner Natur. In ſeiner Mutter iſt ſeine eigene Natur, aber mit der ihr Gefährliches balancirenden Gewalt über ſich ſelbſt, ſein Stolz, aber in Unterordnung unter die Forderungen der Situation an die Klugheit in Handlung geſetzt, und ſo mit ſeiner Natur kontraſtirt. Räumt er ihr ſolchen Einfluß auf ſich ein, ſo ſollte er auch ihre Natur zu der ſeinen machen. Er giebt dem Feinde dadurch, daß er ſeiner Mutter ſeine Rache opfert, den Vorwand zu ſeinem Untergange. Nach dem, was er im Dienſte ſeines Volkes den Volskern angethan, durfte er nicht in ein freundliches Verhältniß zu dieſen treten, oder mußte in dieſem konſequent aushalten. So folgt aus jedem ſeiner Verhältniſſe eine faktiſche Lehre. Die dargeſtellte, oder im Stücke ausgeſprochene Kritik

aber verfolgt nur ſein Verhältniß zum Volke, und darin ſeine tragiſche Charakteranlage, Stolz ohne Klugheit, Stolz bis zur Verachtung der Klugheit, die dem Stolze eine ſo nöthige, unentbehrliche Begleiterin und Führerin durch's Leben iſt. Noch iſt zu erwähnen, daß Coriolan der einzige Shakespeare'ſche tragiſche Held iſt, der eines gewaltſamen, unnatürlichen Todes ſtirbt, ohne eine Blutſchuld zu haben, wie ſogar der milde Brutus eine hat im Mitmorde Cäſar's. —

Die innere Kritik in Shakespeare's Dramen.

Sehr zu bewundern iſt, wie Shakespeare die Kritik, d. h. das Urtheil des Einen über den Anderen, oder über ihn ſelbſt ſo unendlich zu variiren weiß, wie er es nicht allein in beſchriebenes Handeln, Agiren, ſondern in dargeſtelltes Handeln zu verwandeln weiß. So iſt z. B. die berühmte Zwiſt- und Verſöhnungsſcene zwiſchen Brutus und Caſſius nichts als dargeſtellte Kritik des Anderen und ſeiner ſelbſt in dem Munde der beiden Männer. Ebenſo in der Hetzrede des Antonius nichts als Kritik Cäſar's und ſeiner ſelbſt, direkte und indirekte. Wirklich iſt ſolche Kritik des Einen über den Anderen die ſinnlichſte und lebendigſte Darſtellung zugleich der Situation, des Verhältniſſes jenes Einen zu jenem Anderen, und zugleich Charakteriſtik beider. So wäre die Shakespeare'ſche Tragödie weſentlich unmittelbar und durch Ausſprechen dargeſtellte Kritik eines anthropologiſch-pragmatiſchen Typus, das Gute und Schöne, die Kraft ꝛc. an demſelben anerkennend, das Gefährliche daran — die tragiſche Anlage des betreffenden Charakters — aufweiſend, mit Tadel und Warnung. Die Leidenſchaft und die Situation ſind

es, durch welche und an welchen dieſe tragiſche Anlage als Verderberin ihres Beſitzers erſcheint. Kein Held Shakespeare's geht durch eine Situation oder eine Leidenſchaft allein unter, ohne dieſe tragiſche Anlage, welche eben die Unangemeſſenheit der Natur des Helden iſt zu der Aufgabe, welche Situation und Leidenſchaft ihm ſtellen, und aus welcher das Leiden hervorgeht und die Schuld, und ſchließlich der Untergang. —

Die tragiſche Anlage des Charakters.

Die tragiſche Anlage muß durchaus ſinnlich erſcheinen können, weil ſie der Schmied des eigenen Schickſals und das ſchauſpieleriſche Hauptmoment zugleich ſein muß; ſie darf nicht zu der theoretiſchen Seite des Charakters gehören, ſondern zu der pragmatiſchen, zur ſinnlichen. Wiederum, je größer der ſinnlich erſcheinende Kontraſt zwiſchen Dem, was die Aufgabe von dem Helden fordert, und der Unangemeſſenheit ſeiner Natur, d. h. je ſtärker Das ſinnlich ausgeprägt iſt, was dieſe Natur, der Aufgabe nachzukommen, unfähig macht, und zugleich je klarer, ja bis zu ſinnlicher Deutlichkeit Das herausgeſtellt iſt, was die Aufgabe fordert, und in je unmittelbarere Gegenwärtigkeit, je näher zuſammengerückt in Zeit und Ort ſie einander und uns zugleich auf den Hals gerückt ſind, deſto dramatiſcher. Wie iſt uns eben eingeprägt, wie Coriolan ſein muß, um das wüthende Volk zu gewinnen, die Mutter ſpielt es ihm in einer kleinen Scene vor, und wie leuchtete es aus allen ſeinen Reden, aus denen, die den Entſchluß ausſprechen, daß er ſo ſein, ſo reden, ſich ſo geberden will, wie die Mutter ihm räth, ſo deutlich hervor, daß er nicht ſo ſein, nicht ſo

reden, nicht so sich geberden, nicht so sein und nur scheinen wollen kann, als er meint, daß er es können werde, und in welchem drastischen Kontraste steht nun sein wirkliches Sein, Reden, Sichgeberden vor dem gegenwärtigen Volke wenige Minuten später zu seinem Entschlusse, als Illustration. Ein anderer Kontrast ist oft im Richard III. zu finden, der: zwischen dem angenommenen Scheine, wie er sei, und der Wahrheit, wie er ist. Mit wie grellen Farben und starken Zügen ist uns eingetieft, wie er in Wahrheit ist, und zwar gewöhnlich unmittelbar vorher oder nachher, ehe der in eben so lebhaften Farben und starken Zügen aufgetragene Schein sich uns repräsentirt, so z. B. das Erstaunen und der Hohn nach der gelungenen Werbung um Anna. Ein dritter Kontrast, der zwischen Sein und Schein, aber ohne Absicht, ja ohne Wissen der Person, an der er erscheint; Ophelia. — Man sieht, daß den mehreren Verhältnissen, die Aristoteles als tragische Erfordernisse anführt, das Eine Moment des Kontrastes zwischen dem Scheine und der Wahrheit oder auch des Kontrastes von einem Vorher und Nachher, zu Grunde liegt, welche beide ziemlich auf einen hinaus kommen, da das jetzt noch bestehende Glück, das, wie wir bereits wissen, bald zu seinem Gegentheile werden wird, sich zu diesem wie Schein zur Wahrheit verhält. Es giebt unzählige Fälle, nicht blos im Kontraste des Wahnsinnes, in denen die Meinung einer Person von ihrer Situation im grellsten Kontraste steht mit unserem Wissen um ihre wahre Situation. — Wie sinnlich kräftig hat Shakespeare den Kontrast zwischen Leidenschaft und Gewissen im Macbeth hingestellt, durch die dargestellte Gewalt des Gewissens,

durch welche die anfänglich noch stärkere Gewalt der Leidenschaft dadurch mit dargestellt ist, daß er dieselbe die Kritik des Gewissens besiegen läßt. —

Tiberius Gracchus. Shakespeare's Charakteristik.

Mommsen's Urtheil über Gracchus stimmt mit dem meinen überein; Tiberius ein Mensch, der etwas beginnt, worauf er nicht angelegt ist, der deßhalb zu weit geht, und nicht weit genug. In Verfolgung seiner Aufgabe geht er zu weit, denn sein Werk ist Revolution, nicht Reform; er geht nicht weit genug, da er die Revolution nicht durchführt. Mommsen meint, die Anklage, er habe nach der Krone getrachtet, sei richtiger so gestellt: er habe nicht nach der Krone getrachtet, was er konsequenterweise hätte thun müssen, da sein Beginnen nur als Weg dazu Sinn und Berechtigung gehabt hätte. Also der Typus eines idealistischen Jünglingspolitikers, der mit der Natur stimmt, und auch schauspielerisch ist, da er in der zweiten Hälfte bewußter Schauspieler dem Volke und Allen gegenüber ist. Die Gestalt hätte ihr Gericht in sich selbst; es gehörte nur ein Shakespeare dazu, sie auch in der zweiten Hälfte noch imposant und interessant zu erhalten. Wirklich ist es wunderbar, wie Shakespeare's Charaktere uns so imponiren können, daß wir uns der Theilnahme an ihnen nicht schämen dürfen, ohne daß er ihre Schwäche verbirgt. Besonders Hamlet ist hier ein wahres Wunder. Dieser, dem ruchlosen Könige gegenüber feig verbissene, den Frauen gegenüber so muthige und rücksichtslose, durch die Tapete und mit fremder Hand — die Güldensterne ꝛc. — meuchelnde Schwächling, im Handeln ein Nichts, im Reden und

Reflectiren ein Genie, und ein eitles, dessen Hauptvergnügen es ist, sich selber reden und reflectiren und witzeln zu hören, ein schwacher, selbst im Intriguiren schwacher Intriguant; was ist es doch, das uns an Diesem so gefällt? Zumal, da er selbst noch seine schwache Seite beleuchtet? Es ist doch wohl nichts Anderes, als der schauspielerische Reichthum der Rolle, der Reichthum von Tönen, und die furchtbare Wucht der Situation, von der wir fühlen, daß der nicht eben ein völliger Schwächling sein muß, der ihr unterliegt. Der Dargestellte ist ein Schwächling, aber die Darstellung ist voll Kraft, und reizt beständig unsere Sinnlichkeit, und beschäftigt unseren Geist; am Ende ist es doch nur die Langeweile, das schwache Interesse, was uns an neueren Tragikern verdrießt, und wovon wir irrig die Schuld auf die Schwäche der Helden schieben, die eigentlich in der Schwäche des Darstellers, der Darstellung liegt. Die Leerheit, das Gemachte, Abstrakte dieser Gestalten, der Katechismus, die in die Augen schlagende Absichtlichkeit in Allem, besonders in kleinen Künsten, die denen eines schlechten Taschenspielers gleichen, und uns nicht täuschen, da wir schon öfter gesehen, und auch jetzt wiederum genau sehen, wie sie es machen. Diese Helden sind keine Ideale, sie stehen nicht über dem menschlichen Durchschnitte; das sind am Ende die Shakespeare'schen auch nicht; aber die der Neueren sind nicht einmal Menschen, nicht Menschen, die Gott oder die Natur, sondern die ein Flickschneider gemacht hat, wie Kent sagt. Die Gespräche sind nicht allein uninteressante, sondern es sind gar keine Gespräche; nur ein mühselig gemachter Katechismus. Sprache, Situation, alles Andere muß und darf nur den Zweck haben, die individuelle Gestalt zu

zeichnen. So wie ſie zum Sprachrohre des Dichters wird, ſobald ſie etwas Anderes thut, als ſich darſtellen, hört das dramatiſche Intereſſe auf; es kann uns wohl der Dichter intereſſiren, ja die Schönheit der Sprache und Gedanken an ſich uns gefallen, aber dieſe Vorzüge entſchädigen uns vor der Bühne durchaus nicht für den Mangel an Darſtellung der Geſtalt. Das Tragiſche und Poetiſche des Stückes, alles Wirkende darin, wird erſt dramatiſch wirkend, wenn es völlig zur dichteriſch-ſchauſpieleriſchen Selbſtdarſtellung des individuellen Charakters geworden iſt. Unſere Dichter meinen die Geſtalt zur Darſtellung der Situation, zur Erregung und Erhaltung der Stimmung zu benutzen, aber der Irrthum liegt darin, daß die Geſtalt ſelbſt vernichtet iſt, ſo lange ſie nicht ſich darſtellt, daß hier die Erhaltung derſelben nur ein fortwährendes, ſtetiges Schaffen ſein kann; daß alſo die Darſtellung der Situation nur geſchehen darf in und durch Darſtellung der Geſtalt. Jeder Pinſelſtrich, der nicht an der Geſtalt malt, wiſcht von dem bereits Gemalten etwas wieder hinweg. Alles muß von der individuellen Geſtalt ausgehen, und wiederum auf ſie ausmünden; ſelbſt die Spannung muß an das Charakteriſtiſche der Geſtalt ſich knüpfen. Wie wird er handeln? was wird er thun? nicht „was wird ihm begegnen“? Denn dies iſt die epiſche Spannungsformel, und bezieht ſich auf das Ereigniß, auf die Begebenheit. Die Geſtalt iſt eben nichts Anderes, als ihre Individualität, verſteht ſich, typiſche Individualität, denn eine andere giebt es für den Künſtler nicht. Nicht das Schöne an ſich gefällt, d. h. der abſtrakte Gedanke des Schönen, ſondern ſeine concrete Darſtellung, ſeine künſtleriſche Wirklichkeit, die illuſoriſche

Darstellung desselben. Schön ist nun keine einzelne Rede, kein einzelner Zug, kein einzelnes Thun ꝛc., sondern die ganze Gestalt, die Uebereinstimmung der Züge zu einer illusorischen Darstellung. Daher ist die Julia schön, aber nicht die Thekla. Daher kann nur das schön sein, was wahr ist, Alles Andere kann nur schön sein wollen, d. h. die Absicht des Dichters verrathen, etwas Schönes zu schaffen. Schönheit und Wahrheit sind der Sache nach dasselbe; nur dem Medium nach, durch das sie auf uns wirken, verschieden; Wahrheit ist die Uebereinstimmung eines Reichthums von Zügen für den Verstand, Schönheit die Uebereinstimmung, Einheit, einer Mannigfaltigkeit für den unmittelbaren Sinn. Die eine ist das mittelbar, was die andere unmittelbar ist, daher lassen sie sich ineinander auflösen; die Uebereinstimmung, welche durch öfteres Denken so geläufig wurde, daß wir sie zugleich auffassen, ist Wahrheit zur Schönheit geworden, und so kann im Kunstwerke alle Wahrheit zur Schönheit werden, wie sich alle Schönheit durch Ueberdenken ihrer einzelnen Momente als Wahrheit muß ausweisen können. —

Stufenfolge der Künste.

In der Stufenfolge der Künste des Raumes, der bildenden Künste, ist ein Hinstreben zu möglichster Beseelung, in der der Künste der Zeit ein Hinstreben nach immer stärkerer Verleiblichung; beide treffen in der dramatischen Kunst, als in dem höchsten, jenem ihren Streben erreichbaren Punkte zusammen. Baukunst, Skulptur, Malerei ⟶ Drama ⟵ Epik, Lyrik, Musik. Die bildenden Künste geben den Leib, zu welchem wir die Seele selbstthätig hinzuthun müssen, die Zeitkünste

geben die Seele, zu der wir den Leib ergänzen müssen; die dramatische Kunst giebt einen beseelten Leib, eine verleiblichte Seele, Gestalt und Bewegung, Sein und Leben zugleich. —

Die Darstellung des sittlichen Unwillens.

In welchem Grade ein ästhetisches Element unser Gefallen erregt, in dem Grade fördert es die poetische Illusion. Ein Moment, welches dies in hohem Grade vermag, ist die lyrische, rhetorische und dramatische Darstellung des sittlichen Unwillens. Dramatisch kommt dies besonders als ein Theil des tragischen Leidens zu seiner Geltung. Rüstige Verzweiflung, Reue, als Ausbrüche des sittlichen Unwillens gegen Andere, und gegen sich. Es ist ein nöthiges Ingredienz, weil ohne dasselbe der leidende Mensch zum gequälten Thiere herabsänke, und ebenso, weil es von selbst zur schauspielerischen Aktion wird. Und wirklich scheint namentlich den Deutschen — eben weil sie eine gedrückte Nation waren — nichts so wohl gefallen zu haben, und nach ihrem Geschmacke gewesen zu sein, als das endliche Aufbegehren des Getretenen gegen den Treter. Darin liegt zugleich ein Schein von Muth und Geradheit, und es gehört psychologisch in die ästhetische Kategorie der rüstigen Verzweiflung. Am stärksten natürlich folgt der Beifall, wenn das Schelten des Helden gegen einen Druck geht, welchen das Publikum als Nation, oder sonst etwa, noch kürzlich empfunden hat, den es also kennt, und der in zahllosen Associationshacken hängt, oder den es noch empfindet. Auch ein Analogon kann hier schon stark wirken. So ist es mit Ausartungen vom Sittlichen, besonders in den einfachsten

Pietätsverhältnissen, weil da am wenigsten zu denken ist, z. B. bei Lear's Leiden von den Töchtern. Wohl jeder Zuschauer hat irgendwo seinen Theil Druck; in den beredten Zeilen, worin der Held sich momentan von dem seinen löset, empfindet der Zuschauer eine momentane Lösung seines eigenen Theiles. Schon Aeschylos hat in seinem gefesselten Prometheus diesen Ton sehr glücklich angeschlagen. Die christliche Mythologie gewinnt ihre Gewalt über das Gemüth hauptsächlich durch den Unwillen über Christi Peiniger, den sie in uns erregt. Wo der Held den Zorn verhält, da thut ihn der Zuschauer hinzu, und wird dadurch mithätig, und durch diese Mitthätigkeit um so tiefer interessirt. Es ist nur wohl zu bedenken, daß der getretene Held nicht völlig unschuldig sein darf, er muß sein „ein Mann, der mehr leidet, als er gesündigt hat" (Lear), aber doch einer, der gesündigt hat. So geißelt und kritisirt Lear die Unnatürlichkeit seiner Töchter, und darin, ohne es zu wissen, die eigene Unnatürlichkeit, welche der seiner Töchter erst die Macht gegeben hat, ihn zu treffen. Daß wir aber dies wissen, das macht unsere Empfindung eben erst zur tragischen, das Drama des Dichters zur Tragödie. Man kann sagen: diese sittliche Entrüstung des Helden im Leiden, oder als Leiden, giebt dem Helden selbst, da er der getretene, unterliegende Theil ist, jenes Imposante, wodurch er stets über den Tretern zu stehen scheint. Aus der Fruchtbarkeit dieses ästhetischen Elementes ist wohl auch die Entwickelung der deutschen Poesie nach der revolutionären Seite zu erklären. Da ist der Bauer, oder Förster, der gegen den Amtmann, der Bürger, der gegen den Minister, der Ritter, der gegen Fürst und Kaiser, der Kaiser endlich, der gegen den

Papſt die Sprache der ſittlichen Indignation ſpricht, und phyſiſch getreten, moraliſch tritt; ja gar der Menſch, ſeinem Gotte gegenüber, von dem er Rechenſchaft haben will für allerlei, was ihm in deſſen Weltordnung als Unrecht erſcheint. Hamlet hat ſich wohl hauptſächlich durch ſeine ſittliche Entrüſtung und ihren beredten Ausdruck das Herz der damals wie Hamlet vielfältig getretenen und muthloſen deutſchen Nation erworben; hier lernten Deutſchlands Lyriker und Dramatiker der dargeſtellten Indignation Gewalt; nur vergaßen ſie, daß der ſcheltende Held ſelber Schelte verdiente, oder ſie glaubten, ihre Helden dürften das nicht, um nicht dieſe Gewalt ihrer eigenen Ausbrüche zu ſchwächen. Ein Element an Kraft dieſem ähnlich, iſt das Lob des begeiſterten Mitleides, welches ſchon ein Recht hat, ungerecht zu ſein, überhaupt die Begeiſterung des Mitleides für einen Leidenden. Dieſe beiden ſind die hauptſächlich bewegenden Mächte der Tragödie. Sie ſtellen die zwei Seiten oder Ingredienzien der tragiſchen Stimmung, wie die Idealiſten ſie faßten, dar: Schmerz über das Leiden eines Menſchen, Freude über die Schönheit dieſes Menſchen. Dabei vergaßen unſere Idealiſten nur, daß auch eine Freude über die Gerechtigkeit des Lebens, eigentlich des Dichters, hinzukommen muß, um den möglichſt harmoniſchen Eindruck hervorzubringen. Dieſen findet man bei Shakespeare. Das Schöne läßt er untergehen, nicht weil es ſchön iſt, ſondern weil es ſelbſt eine Schuld enthält. —

6. Studien aus dem Jahre 1865.*)

Objektivität der dramatischen Dichtung.

Wenn der dramatische Dichter hinter seinem Werke verschwinden soll, wie die Natur es thut, so muß er sich ihr auf das Aeußerste in seinem Verfahren ähnlich zu machen trachten. Welchen ihrer Eigenschaften muß er daher nacheifern? d. i. worin muß er ihr gleichen? worin nicht? Das darf er nicht nachahmen, was aus der ungeheuren Expansion und der Unendlichkeit ihres großen Dramas folgt, weil sein Werk kein unendliches sein kann, aber ein geschlossenes sein muß; das letzte wird es für uns erst sein, wenn es überhaupt sein kann, am Ende des großen Dramas. Geschlossen, d. h. es muß einen gegebenen Anfang haben, alle seine wesentlichen Ursachen und Folgen müssen in das Werk fallen bis zu einer letzten Folge, die die Reihe für unser Interesse abschließt. Es liegt nun auf der Hand, daß ein Werk, welches alle seine wesentlichen Ursachen und Folgen in sich enthalten soll, und dessen Vorstellungsdauer einige Stunden nicht übersteigen soll, nicht aus der Breite des Daseins geschöpft werden darf. Dazu ist das Drama

*) Manuscriptheft Nr. 6. gr. 8°. 21 Seiten.

des Dichters, nicht, wie das der Natur, um ſeiner ſelbſt, ſondern um einer Verſammlung von Zuſchauern und Hörern willen da. Es muß alſo ſeine Motive erkennbar machen. Zugleich muß es auf die Natur des Menſchen berechnet ſein. Alſo ein Kompromiß zwiſchen der Wirklichkeit der Dinge und dem Wunſche des Menſchen, wie ſie ſein möchten. Wahre Schönheit der Darſtellung, Ordnung der Schickſale nach dem moraliſchen Gefühle. Iſt nun dies der Punkt, wo die Abſicht des Dichters (im Plane) in das Spiel kommt, ſo muß doch die Ausführung dieſe Abſicht wieder möglichſt maskiren. Ein Stück des großen Dramas, d. h. eine Anzahl Handlungen, eine Zahl von Charakteren, aber durchſichtig und geſchloſſen, d. h. mit der Eigenſchaft, die jenes große Drama als ein Ganzes hat, für höhere Geiſter; ſo ausgeführt, daß es, wie jenes, eine gegenwärtige, abſichtsloſe Wirklichkeit erſcheint. Alſo ein Stück Wirklichkeit, welchem die Geſetze der ganzen Wirklichkeit, und in der Fügung des Materiales, die Geſetze des menſchlichen Geiſtes, der Vernunft, zu Grunde gelegt ſind, denn dieſe Fügung liegt gewiß auch ſchon im Ganzen der Wirklichkeit, das wir nur nicht überſehen können. Den Charakteren und Vorgängen, dem Dialoge darf man die Abſicht des ſelbſt individuellen Dichters nicht anſehen, er muß ſich zur möglichſten Objektivität ausgebildet haben, d. h. er darf ſeine eigenen individuellen Neigungen und Geſinnungen nicht in ſein Werk hinübertragen. Zunächſt darf er als Dichter gar keine individuellen Neigungen, z. B. für gewiſſe Arten der Charaktere, der Gegenſtände, der Behandlung in ſich dulden; in gleicher Unbefangenheit muß er allen dieſen gegenüberſtehen, und nicht

wählen, was er gern hat, ſondern was ſein Werk bedarf. Er muß jedem Stoffe gerecht zu werden verſuchen, jeden Stoff nach und aus ſeinen eigenen Bedingungen entwickeln, und beſonders die Grundidee unverfälſcht aus dem Stoffe nehmen, nicht willkürlich eine hineinlegen; er muß nicht ſeinen inneren Sinn mit deſſen Individualitäten in den Stoff und das Werk einhauchen, ſondern ſein innerer Sinn muß lediglich das Haus des Werkes werden, der Mutterleib, in welchem der Keim ſich nach ſeinen eigenen Bedingungen entwickelt, welcher dieſem Das zuführt, was dieſer braucht, und Das abſcheidet, was ihm nicht weſentlich iſt. Der Dichter darf nicht ſich in das Werk, ſondern er muß dieſes in ſich hineinbilden. Beide müſſen ſtets voneinander losgelöſet ſein. —

Der parentheſiſche Ausdruck. Die Retardation.

Es iſt wunderbar, welche Fülle und Wucht der Gegenſtand erhält durch die Retardation durch Parentheſe in Parentheſe, durch die Umſchreibungen deſſelben; wie er eingetieft wird, als hätten wir, wer weiß wie lange, davon ſprechen gehört, wie die Rede ſelbſt und darin die Geſtalt des Redenden plaſtiſirt wird. Erſtaunlich, welche Zeit die Methode erſpart, nur Einen oder wenige Gedanken durch Umſchreibung und Parentheſe ſo zu entfalten, daß man meint, ein ganzes Gedankenfüllhorn geleert zu haben, eine Maſſe von Gegenſtand, Stoff, während doch nur eine dialogiſche Auftreibung ſtattfindet. Eine Scene kann aus wenigen eigentlichen Hin- und Herreden beſtehen, von denen jede einen Schritt vorwärts thut, und die dann nur durch dialogiſche Kunſt entfaltet ſind, ſo daß viele Glieder zu ſein ſcheinen, wo nur

wenige oder gar nur eines ist. So müßte jedem Gespräche ein aus wenigen Reden bestehender Katechismus zu Grunde gelegt werden, der das zu wissen und zu bereden unbedingt Nöthige enthält. Ein auf das Allernothwendigste reduzirter Stoff, dialogisch ausgeschwellt. Der Charakter des dramatischen Dialoges ist scheinbare Abwesenheit jeder Disposition, eine Art künstlicher formeller Konstruktionslosigkeit, scheinbare Verzehrung der Form, soweit diese vom Dichter als solchem kommt, durch den Gegenstand, künstliche Einkleidung durch den Sinn. Gleichsam ein stetes Durchbrechen des unmittelbaren Sinnes durch die formelle Geregeltheit des Ausdruckes. Wie eine lebendige Hecke üppig ihr lattenes Gerüst überschwellt und überrankt, und doch von dem Gerüste in gerader Linie erhalten wird. — Man muß die Kunst des Dialoges in all ihren großen und kleinen Mitteln studiren. So kann z. B. das erst noch etwas Anderes bringen, als was nach Frage oder nach logischem Zusammenhange zunächst erwartet wird, Seelenzustände malen helfen. Dies läßt den lyrischen Rhythmus eines ganzen Gespräches nicht aufkommen, der undramatisch ist; es mäßigt und kühlt beständig die Spannung, wo diese zu leidenschaftlich werden könnte, wie es auch im Gegentheile dieselbe stauend vermehren kann, es giebt Gelegenheit zur Charakteristik der Personen, zur Vervollständigung der Motive, zu poetischer Ausmalung, zur Repräsentation, zur plastischen Breite und Dicke des Dialoges. Auch an sich, in Ruhe, ist es das Palladium des dramatischen Dialoges. Diese Retardation macht geistigen und poetischen Charaktergehalt möglich, und erhält doch immer beim Gegenstande, es ist das Hauptmittel zur objektiven

Ruhe und plastischen Kühle der Repräsentation. Auf dieser Kunst beruht auch hauptsächlich das Wuchtige bei Shakespeare. — Wie der dramatische Vorgang nur stilisirte Wirklichkeit ist, so soll es auch die dramatische Sprache sein. Aber so, daß ihre Wirklichkeit weniger im Einzelnen als im Ganzen liegt. Wie im Freskobilde, welches auch für einen ferner stehenden Betrachter, die Umrisse härter, Alles wuchtiger, breiter, nachdrücklicher behandelt, sonst in der Qualität der der Wirklichkeit, des Lebens gleich. — Auf welche Weise nun fügt Shakespeare seine Parenthesen ein? Er hat zwei Arten; die eine giebt dem Satze das Plastische, wuchtig Retardirende, die andere aber gewinnt es durch Ueberwachsen über die Unterordnung und treibt die Form des Satzes aus den Fugen, sie bringt so das dramatische aus der Construktion Fallen zu Wege. Eine andere Art zerstört durch ihre heftige Ironie die Form gleich völlig im Hinzutreten, so daß der Verstand gar keinen Versuch macht, um den Zusammenhang mit Dem, was folgen sollte, zu erhalten, sondern Zusammenhang und Folge zugleich aufgiebt. So z. B. der Anfang des Othello; Jago's Rede „drei Mächtige aus dieser Stadt" ꝛc. Hier ist der einfache Grundgedanke durch Parenthese, oder Parenthese in Parenthese ausgeschwellt, so daß der todte Mechanismus einer künstlichen Periode zu einer gestikulirenden künstlerischen Folge von freigelassenen Sätzen, zu einem lebendigen Organismus wird. Der für Jago charakteristische Thätigkeitstrieb, die Unruhe und Geschäftigkeit der Intriguensucht ist immer wieder retardirt durch ganz kurze parenthesische Brocken, so daß dies Retardiren selbst etwas von jener Unruhe und vom Mangel an Behagen hat. Wie viele

Umſchreibungen des „ein Michael Caſſio", in denen ſeine mißgünſtige Kritik ſich, den Affekt auslebend, eine Güte thut, ſind hier als Parentheſen und Parentheſen in Parentheſen verwandelt, vorwärts treibend und retartirend zugleich. Man könnte ſagen: Es ſind Umſchreibungen ſeines inneren Verhältniſſes zu Caſſio, in deren Häufung ſeine unruhige und echauffirte Mißgunſt ſich ſelbſt treibend ſtauet. — Auffallend iſt es doch, daß alle Reden in Shakespeare's Drama, die ich bis jetzt unterſucht habe, und darunter die längſten und lebendigſten, die ſcheinbar eine ganze Reihe ſelbſtändiger Sätze zu ſein ſcheinen, ſich auf einen einzigen kurzen Satz zurückführen laſſen, durch bloße Ignorirung der Interpunktion und durch Herauswerfen von Zwiſchenſätzen, — Parentheſen im weiteſten und engſten Sinne; und daß dieſer Satz ohne irgend eine Veränderung, ganz wie er iſt, nicht allein ein formell ganz richtig gebauter, ſondern auch ein materiell vollſtändiger iſt, d. h. das Weſentliche von Dem, was Shakespeare mit dem ganzen Kunſtgebäude, daraus er durch bloßes Hinwegnehmen entſtanden iſt, ſagen will, ſchon vollſtändig enthält. Zuweilen ſind einer oder zwei dieſer Zwiſchenſätze nothwendig beizubehalten, um den ganzen weſentlichen Sinn in ihnen zu haben — man kann eben denken, dieſe ſtanden ſchon in der einfacheren Rede, die er allmälig dann mit den vielen anderen ausſchwellte. Man ſollte denken, er habe jeden Auftritt erſt ſo ganz einfach und knapp dramatiſirt, mit ſo wenigen Reden als möglich, und dieſe Reden in knappen Sätzen, mit denen er das Weſentliche des Auftrittinhaltes feſtgehalten, und nur das Weſentliche. Dann habe er Einiges allmälig immer mehr erweitert, ohne etwas hinzu-

zubringen, was in jener Faſſung nicht ſchon lag; das Eine mehr, das Andere minder, Manches gar nicht, ſondern es blieb, wie es in der einfachſten Anlage ſtand. Auf dieſe Weiſe wurden die einzelnen Reden nicht allein in der Anzahl ihrer Sätze reicher, ſondern es wurden auch mehrere Reden — urſprünglich auch nur Parentheſen im weiteren Sinne, aber dann mehr oder weniger emanzipirt. Und wirklich wäre es ihm, wenn er ſich hätte gehen laſſen wollen, ohne jene erſte einfache Anlage zu machen, kaum möglich geweſen, ſo bei der Stange zu bleiben, d. h. nur das Weſentliche zu bringen, und nichts weiter als das Weſentliche, ſo daß nur ein geſchwelltes Einfaches, ein ausgeführtes Weſentliches zu Stande kam, und daß man nun von den Zwiſchenſätzen ſo viel oder ſo wenig ſtreichen kann, als man will, ohne daß vom Weſentlichen des Inhaltes etwas verloren ginge. Wie käme es auch ſonſt, daß alle dieſe Zwiſchenſätze nur den Inhalt des Hauptſatzes umſchreiben, oder auch die Parentheſe in Parentheſe den der Parentheſe, in welche ſie wiederum eingeſchaltet iſt, alſo blos umſchreiben, ausmalen, und in der Art ihrer Zuſammenfügung, ihres Baues, zugleich der allgemeinen Plaſtiſirung der Rede, und ihrer größeren oder geringeren Lebendigkeit, und der beſonderen der Charaktere in der betreffenden Situation dienen. — Sollte denn nun vielleicht auch die Kompoſition bei Shakespeare auf ähnliche Weiſe entſtanden ſein? So, daß aus einer einfachen Vorgangsdispoſition mit wenigen Gelenken, nach und nach durch Erweiterung eine reiche entſtand, deren Suiten und Auftritte hier ſich verhielten, wie dort die Parentheſe und Parentheſe in Parentheſe? Ohne daß die Geſchichte ſelbſt und die ein-

fache Eindrucksberechnung alterirt wurden? Und wie die Kompoſition der Charaktere immer mit der des Vorganges eine und dieſelbe war, ſo daß auf dieſe Weiſe kleinere Züge zu den größeren ſich geſellten, wiederum wie Parentheſen ꝛc. und ſo aus der einfachen und gebundenen Geſtalt eine reiche und freiſtehende und ſouverain ſich bewegende wurde, ohne daß das Grundverhältniß des Charakters ſich veränderte, d. h. ohne daß etwas Neues hinzugebracht wurde, welches nicht ſchon in der erſten einfachſten Conception der Geſtalt lag. Das einfachſte Grundſchema: ein Menſch wird durch ſeine Natur und von außen durch die Situation bewogen, ſich eine Aufgabe zu ſtellen, der er wiederum durch die Beſchaffenheit jener Natur nicht gewachſen iſt; aus dieſem Widerſpruche geht Leiden hervor; aus dieſem die Schuld, meiſt Blutſchuld ꝛc., die dann zur Nemeſis wird. Dasjenige in ſeiner Natur, welches ihn der Aufgabe unangemeſſen macht, iſt der tragiſche Charakterzug, und wird in concreten Beiſpielen ausgemalt. Dieſe Beiſpiele ſind im Charakter und im Stücke, was die Ausmalungen, Umſchreibungen der Grundvorſtellung im Dialoge ſind, und bilden als Parentheſen dieſer Grundvorſtellung ſelber den Bau der Rede, der dialogiſchen Kompoſition, wie jene den Bau des Vorganges, die pragmatiſch-ideale Kompoſition des Stückes bilden. — Wunderbar iſt es, wie höchſt vortrefflich dieſer künſtleriſche Aufbau den entgegengeſetzteſten Darſtellungszwecken dient. Man vergleiche mit jener Rede Jago's, in der die ganze Unruhe und der unſtete Thätigkeitsreiz der Intriguirſucht zur lebendigſten Anſchauung kommt, z. B. diejenige, in welcher Othello dem Dogen die Entſtehung ſeines Einver-

ſtändniſſes mit Desdemona erzählt, und welche wiederum die Schlichtheit und tüchtige Treuherzigkeit, die ganze heroiſche Naivetät und Ehrlichkeit Othellos darſtellt. Es iſt in den drei Scenen des erſten Aktes des Othello durchaus nichts Unweſentliches, aber das Weſentliche iſt durch liberalen Dialog in plaſtiſcher Breite zur Wirklichkeit gemacht, in die man ſich völlig und behaglich einlebt. Man betrachte z. B. genauer den Bau der Rede des Othello (Act 1, 3):

A. Stimmt bei, ihr Herr'n: (ich bitt' euch drum;) gewährt
Ihr freie Willkür.)
(Der Himmel zeuge mir's.) dies bitt' ich nicht,
Den Gaum zu reizen meiner Sinnenluſt,
[Noch heißem Blut zu Liebe, (jungen Trieben
Selbſtſücht'ger Lüſte, die jetzt ſchweigen müſſen,)]
Nur ihrem Wunſch willfährig hold zu ſein;
Und Gott verhüt', Eu'r Edeln möchten wähnen,
Ich werd' eu'r ernſt und groß Geſchäft verſäumen,
Weil ſie mir folgt — nein, wenn der leere Tand —
(Des flücht'gen Amor) mir mit üpp'ger Trägheit
Des Geiſtes und der Thatkraft Schärfe ſtumpft,
(Und mich Genuß entnervt, und ſchwächt mein Wirken,)
Mach' eine Hausfrau meinen Helm zum Keſſel,
(Und jedes nied're und unwürd'ge Zeugniß
Erſtehe wider mich und meinen Ruhm! —)

B. Stimmt bei, ihr Herr'n —
— — — — — — — —
Dies bitt' ich nicht,
Den Gaum zu reizen meiner Sinnenluſt,
— — — — — — — —
— — — — — — — —
Nur ihrem Wunſch willfährig hold zu ſein,
Und Gott verhüt', Eu'r Edeln möchten wähnen,
Ich werd' eu'r ernſt und groß Geſchäft verſäumen,
Weil ſie mir folgt. —

C. Stimmt bei, ihr Herr'n —
— — — — — — — — —
Dies bitt' ich nicht,
Den Gaum zu reizen meiner Sinnenluſt,
Noch heißem Blut zu Liebe — —
— — — — — — — — —
Nur ihrem Wunſch willfährig hold zu ſein,
Und Gott verhüt' Eu'r Edeln möchten wähnen,
Ich werd' eu'r ernſt und groß Geſchäft verſäumen,
Weil ſie mir folgt — nein, wenn der leere Tand
Des flücht'gen Amor mir (mit üpp'ger Trägheit)
(Des Geiſtes und) der Thatkraft Schärfe ſtumpft,
— — — — — — — —
Mach' eine Hausfrau meinen Helm zum Keſſel.
— — — — — — — —
— — — — — — — —

In dieſer Rede iſt in B. der vollſtändige Sinn, bei C. iſt von den, gewöhnlich je zwei ſich folgenden Umſchreibungen allemal die zweite weggelaſſen. Nun ſind bloße Füller: „ich bitt euch d'rum, der Himmel zeuge mir's". Dann haben wir in den Umſchreibungen, Parentheſen und Parentheſen in Parentheſen, einen völligen Parallelismus „den Gaum zu reizen meiner Sinnenluſt" und „noch heißem Blut zu Liebe", und dazu noch eine eigentliche Parentheſe (jungen Trieben ꝛc); wiederum „wenn der leere Tand (des flücht'gen Amor) mir (mit üpp'ger Trägheit) des Geiſtes und der Thatkraft Schärfe ſtumpft", „und mich Genuß entnervt" und noch einmal „und ſchwächt mein Wirken"; ferner, „mach eine Hausfrau", „und jedes niedere" ꝛc. Die plaſtiſirenden Attribute „flüchtig", „mit üpp'ger Trägheit" nicht gerechnet. — Wie macht dieſer breite, füllereiche Dialog es möglich, detaillirende Charakterzüge, Motive anzubringen, und ver-

birgt zugleich ihre Absichtlichkeit, so daß der individuelle Charakter eben nicht blos seine Individualität beständig zeigt, — wie ein hageres Gerippe — sondern zugleich den mittleren Menschendurchschnitt der Person. Hier ist ein Beispiel, wo Goethe's „Winkler und Steifer" mit dem „Unduliſten" vereint, schon etwas Besseres wird, als was diese künstlerischen Typen allein und unvermischt sind. —

Vorbereitung des Effektes.

Shakespeare bereitet seine Effekte so vor, daß die Vorbereitung, die Mittel dazu, die Gedanken abziehen, so daß der Eintritt des Effektes vorbereitet, und doch plötzlich, überraschend und desto imposanter erfolgt. So z. B. wie der Geist dem Hamlet erscheint, in dessen Rede von der Trinksucht der Dänen hinein. —

Die Exposition des Othello.

In der Exposition des Othello ist der Aufbau der Haupt- und Nebenvorstellungen zu bewundern. Man wird auch hier im Großen die dialogischen Mittel von Parenthese und Parenthese in Parenthese finden. Die erste Scene enthält Theile der Hauptvorstellung, die Entführung, die Liebe Rodrigos zu Desdemona, den Widerwillen des Vaters, das Unnatürliche dieser Ehe in freiester und lebendigster Ausschwellung. Wir sehen die möglichste Tiefe und Breite der ethisch-psychologischen Motivirung als Hauptsache. Alles ist motivirt, auch das Kommende schon im Voraus, und wiederum die einzelnen Motive. Der ganze Bau ist darauf berechnet, die historische Exposition möglichst in anschauliche Handlung zu verwandeln, in der die Motive zwanglos, und wie un-

abſichtlich in Aktion ausgelebt und in gelegentlicher Rede auf das Klarſte und Einſchärfendſte ausgeſprochen werden, die nächſten Motive, und wiederum die entfernteren, die Motive der Motive, und ſo fort bis zu einem letzten Grund in Situation und Charakter. Dieſe einzelnen Motive ſind an ſich meiſt auch in der Sprache bis zur abſtrakten Abſichtlichkeit kalt und klar, ja deutlich ausgeſprochen, aber die Kunſt der Umſtellung, die Ueppigkeit und Plaſtik der Umſchreibungen maskirt dies vollkommen, ſo daß ein oberflächlicher Beſchauer keine Ahnung der künſtlichen Berechnung hat, ja daß er meinen kann, dieſe ungeheure Abſichtlichkeit ſei Mangel an irgend einer bewußten Abſicht und genialer Wurf des Dichters, da er doch eingeſtehen muß, er, der Beſchauer, empfinde kein Gefühl von Mangel, kein unerledigtes Bedenken. Und gerade, was am meiſten abſichtlich iſt, wie das Ab- und Wiederdaraufkommen, das Antworten auf eine frühere Rede aus einer ſpäteren heraus, ſcheint am wenigſten abſichtlich. Es bleibt doch in der That kein Weg, als der: erſt das ganze Material von auseinandergelegtem, detaillirt ausgeführtem Fabelinhalte, mit ethiſcher Kritik und pſychologiſchem Kommentar, zu ſammeln, und dann an dem Faden eines typiſchen Geſpräches es ſo zu reihen mit Parentheſen in Parentheſen, mit lebendigſter Vorſtellung des emanzipirten Einzelnen, daß Gegenſtand und Gegenſtand ſich in und mit der Form durchdringen. —

Dichter und Schauſpieler. Shakespeare's Kunſt.

Dichter und Schauſpieler müſſen ſich zu Einer Kunſt vereinigen, ſie müſſen ſich im Ganzen, wie in jedem ein-

zelnen Momente innigst durchdringen. Damit nicht blos ein mechanisches Konglomerat, sondern ein lebendiger, künstlerischer Organismus aus dieser Vereinigung, eine wirkliche und selbständige Kunst daraus werde, die dramatische, so muß die umfangreichere Dichtkunst sich in die Schranken der engeren Schauspielkunst fügen, und ihre Absicht theilen: Menschendarstellung, wobei sie nicht verlieren, nur gewinnen kann, da das höchste, was der Mensch darstellen kann, eben er selbst ist. Keine der beiden Künste darf eitel und selbstsüchtig einen Erfolg für sich allein erringen wollen, jede nur einen theilbaren, durch und mit der anderen. Die Dichtkunst muß nach ihren Gesetzen das Einzelne des Stoffes zu einem Geschlossenen machen, d. h. den Stoff so durchgeisten, daß er lediglich der ethisch-psychologische und schauspielerische Gehalt seiner selbst im Typus ist, daß das Kunstwerk eine fortwährende Motivirung, ein psychologisch-ethischer kritischer Kommentar seiner selbst wird. Er muß dann diese durch den Geist reproduzirte Wirklichkeit, Wahrheit, wiederum durch Naturzüge, durch das Medium der Schauspielkunst zu einer illusorischen Wirklichkeit verkörpern. Das abstrakte Handlungsschema muß ganz von der Concretheit handelnder, typischer Menschen verschlungen werden, wie das Holz durch die Flamme. Diese Flamme ist eben die Erscheinung der dramatischen Kunst, wie die gemalten Figuren in einem Bilde aus der Fläche der Leinwand rund und energisch hervortreten müssen. Das Unmittelbare gehört dem Drama, deßhalb muß die Leidenschaft das Hauptmotiv sein, nicht die Reflexion, diese müßte denn, wie im Hamlet, selbst zur Leidenschaft geworden sein. Das Tragische ist der immer

nothwendige Nexus von Schuld aus Leidenschaft, und von Leiden aus Schuld. Die äußere Begebenheit ist nur ein Symbol der nothwendig inneren, und theilt insofern sich mit jener in das Gefühl der Nothwendigkeit des Ganzen; sonst kann in ihr nur Zweckmäßigkeit, nicht Nothwendigkeit erscheinen. So ist es z. B. nicht nothwendig, daß der englische König den Macbeth mit Krieg überzieht, der in Macbeth's Tode den äußeren Abschluß herbeiführt; aber daß ein Mensch wie Macbeth, der ein so starkes Gewissen mit einer momentan stärkeren Leidenschaft verbindet, an diesem Widerspruche in ihm selbst, moralisch untergehen muß, das ist nothwendig. Ein Stück wird tragisch, wenn alles Handeln des Helden leidende Schuld, und schuldvolles Leiden ist, aus der Schuld und ihren Motiven und Umständen wird der Charakter des Helden construirt. — Das reelle Darstellungsmittel ist der Schauspieler. Er kann einen handelnden und leidenden Menschen wirklich darstellen, alles Andere kann nur angedeutet werden, wie das Fallen eines Glases vom Tische auf einem Gemälde nicht dargestellt, sondern nur angedeutet werden kann, dadurch, daß wir das Glas in einer Stellung sehen, wo es über den Schwerpunkt so hinausgeneigt ist, daß es fallen muß, welche Andeutung eben die Phantasie ergänzt. Die Erscheinung vor dem äußeren Sinne ist hier, wie in der dramatischen Kunst die Hauptsache. Und wie thörigt wäre es, das weit stärkere Mittel der Darstellung mit dem schwächeren der Andeutung zu vertauschen. Daher ist die Darstellung und Kritik von Menschen selbst, innerhalb ihrer Zustände der natürliche Vorwurf der dramatischen Kunst, nicht die Darstellung von menschlichen Einrichtungen,

Sitten, Gebräuchen. Dieſe gehören als Darſtellung dem Epos, die beſprechbare Debatte gehört dem Buche und der Rhetorik. Die Handlung ſelbſt iſt ein Abſtraktes, welches nur an den Menſchen ſelbſt, d. h. in der Darſtellung handelnder und leidender Menſchen concret darzuſtellen iſt. Rede und Geberde müſſen ſich dabei ſo durchdringen, daß der Gedanke ſich geberdet und die Geberde redet. — Shakespeare's Dialog, ja ſein ganzes Verhalten als Autor iſt: gedrängte Ausführlichkeit, ausführliche Gedrängtheit, ein ſich zuſammennehmendes Sichgehenlaſſen, fortſtrebendes Retardiren, retardirendes Fortſtreben, ſcharfe Breite, ruhige Gewalt, größte Abſichtlichkeit in ſcheinbarſter Unabſichtlichkeit. —

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Register.

Seite

A. Aus dramaturgiſchen Heften 1840—1851.

Kunſt-Ideal 3
Hebbel 3
Endpunkt des Tragiſchen 4
Nebenhandlungen 4
Modern franzöſiſches Drama 4
Mäßigung beim Schauſpieler 6
Verbindung des Komiſchen und Tragiſchen 7
Charaktere Shakespeare's. 8
Stimmung der Scenen 8
Natur in der Kunſt 10
Typiſche Behandlung 10
Behandlung der Leidenſchaft bei Shakespeare 10
Tragiſche Nothwendigkeit 12
Dialog bei Shakespeare und Schiller 13
Erwartung im Drama. 14
Coriolan 14
Tragiſche Zweckmäßigkeit und Nothwendigkeit 14
Aufgabe des Komiſchen in der Tragödie 17
Gegenwart des Dramas 18
Grenzen des Poetiſchen 18
Bereich des Poetiſchen und Aeſthetiſchen 19

B. Studien aus den Jahren 1851—1855.

Romeo und Julia 23
Julia von Hebbel 24
Emilia Galotti 27

Seite

Polyphoner Dialog 29
Konradin von Klinger 30
Die Zwillinge von Klinger 30
Macbeth. — Stimmungsvorbereitung 32
Richard II. 38
Das Theatralisch-Dramatisch-Tragische 39
Charakter und Leidenschaft. Episch und dramatisch 41
Das Schauspielerische in Shakespeare 42
Hamlet 43
Julius Cäsar 46
Der Vetter von Lissabon von Schröder 48
Tragischer Charakterconflikt 55
Wallenstein von Schiller 56
Don Carlos von Schiller 61
Kabale und Liebe von Schiller 64
Hauptunterschied zwischen Shakespeare und Schiller 67
Julius von Tarent von Leisewitz 74
Shakespeare und die Alten 76
Das Peinliche in der Tragödie 76
Dramatische Technik Shakespeares 78
Die Räuber von Schiller 78
Tragödie der gleichen Berechtigungen 80
Charakter- und Gefühlsstärke der Helden 81
Hamlet 81
Charakter und Situation 82
Spannung im Drama 84
Oekonomie des Dramatikers 84
Kaufmann von Venedig 86
Ideale Charaktere, Mischung, Widersprüche 86
Idealität. Styl 88
Agnes Bernauerin von Hebbel 89
Ariadne von Gruppe 91
Richard III. 97
Timon von Athen 98
Heinrich VI. 1. Theil. 99
Lyrisches und Rhetorisches im Drama 109

Seite

Lear 102
Verbindung des Komiſchen und Tragiſchen 104
Hamlet. 105
Spielſcenen 107
Entwicklung der Fabel 109
Idealität von Zeit und Ort 110
Charaktere bei Shakespeare und Schiller 111
Die tragiſche Schuld 112
Typiſche Individualität der Tragödie 114
Tragiſche Spannung 115
Verſchuldung und Kataſtrophe 115
Othello. 116
Fatalismus in der Tragödie. 119
Entwicklung, Styl und Tempo des Trauerſpiels 119
Ebenmaaß von Schuld und Strafe 121

C. Studien aus den Jahren 1855—1856.

Schöne Sprache 123
Das Schauſpieleriſche in Shakespeare's Dramen 123
Die Motivirung bei Shakespeare. Othello 127
Reinhaltung der Kunſtgattungen 131
Verhältniß von Poeſie und Leben 132
Ironie 135
Die Elemente des Dramas 135
Shakespeares Diktion 136
Die Nebenperſonen 137
Epitomirung der Natur 137
Entwicklung der Situation 138
Behandlung des Monologs und der Dialoge. 142
Der verſchiedene Ton der Shakespeare'ſchen Stücke. Charakter der Diktion 146
Der ethiſche Inhalt 151
Der Fehler der lyriſchen Steigerung 151
Mittlere Grade des Affekts 153
Einheit bei Shakespeare. 154
Lautes Denken 155

Seite
Das Poetiſche Shakespeare's 156
Ruhepunkte der Leidenſchaft 158
Eindruck der Diktion Shakespeare's 149

D. Studien aus den Jahren 1857—1858.

Gemiſchtes Gefühl beim Tragiſchen 165
Die Poeſie im Konflikte mit Religion und Moral 166
Tragiſche Schuld 167
Epiſche und dramatiſche Konflikte 170
Falſche Sentimentalität in der Auffaſſung des Tragiſchen . 171
Leidenſchaft und Affekt 172
Dramatiſche und lyriſche Steigerung 174
Künſtlichkeit der Motive 175
Idee des Dramas 176
Das Theatraliſche 177
Zur Lehre von der Gliederung 177
Dramatiſche Charaktere 178
Handlungsſcenen als Zuſtandsbilder 180
Goethe's Werther 183
Apollonius in „Zwiſchen Himmel und Erde" 184
Dichter und Zuſchauer 185
Popularität. Unterhaltung 186
Technik des Malers, Muſikers und Dramatikers 186
Einheit der dichteriſchen Intention 187
Das innere Drama der Leidenſchaft 189
Typiſches Schickſal 190
Chriſtenthum. 191
Tragiſcher Widerſpruch im Charakter 192
Styliſirter und gemeiner Weltlauf. Echte Popularität . . 193
Tragiſche Probleme 207
Bedingungen des dramatiſchen Lebens 209
Chronikaliſche Erzählung 210
Epiſches, lyriſches und dramatiſches Talent 211
Einheit der Poeſie und Schauſpielkunſt in der dramatiſchen 212
Keine Tugendhelden. Tragiſche Formel Shakespeare's . . 213
Das Typiſche im Drama 215

Seite
Zum Dialoge bei Shakespeare 216
Nachahmung. 219
Einheit der Intention 220
Das Unterhaltende 220
Schiller's Wallenstein 222
Andeutungen über Philosophie und Dichtung. Antikes und modernes Drama . . . . . 230.

E. Studien aus den Jahren 1858—1860.

Die Call-Boys bei Shakespeare 260
Leidenschaft und Affekt 260
Allgemeines über Shakespeare 261
Die poetische Wahrheit analog dem Bilde der Erinnerung . 262
Der poetische Realismus 264
Subjektiver Idealismus. 269
Künstlerische Objektivität 270
Künstlerische Illusion. 273
Idealer und pragmatischer Nexus im Drama und typisches Zubehör 277
Ein Hauptgesetz der poetischen Darstellung 279
Bei Gelegenheit einer Lectüre Heinrich's VI. 281
Die Flucht vor dem Trivialen 284
Dichterische Objektivität 285
Der Kontrast 288
Dramatische Stoffe 291
Die poetische Diktion. Rhetor und Dichter 292
Der Kosmos der Shakespear'schen Dramen 294
Der poetisch-tragische Gehalt 296
Die problematischen Dialoge 297
Der Kontrast 301
Das Farben- und Formenspektrum 303
Der Wille 305
Gesprächs-Mimen 308
Schelling über Kunst und Natur 309
Individualisirung des Ausdrucks. 313
Existenz und Bewegung 318

Seite

Ideen und Leidenschaften 316
Die Individualität von Ort und Zeit 317
Die Lästerschule von Sheridan 318
Maria Stuart 320
Moralische Fassung im Zustande des Affekts 329
Dichter und Rhetor 332
Charakterzeichnung 333
Das Gefallen an traurigen Gegenständen 335
Die Braut von Messina 336
Der Idealist 338
Die naiven Frauen Goethe's 340
Die organische und mechanische Form des Dramas . . . 341
Naiv und Sentimental im Unterschied von Realistisch und Idealistisch 343
H. von Kleist . . . . . 437 ff.
Die Sprache Luther's 348
Gewissen und Leidenschaft 349
Die Ideale der Gegenwart 350
Die Wirkung des gelesenen Dramas 354
Wechsel zwischen Bewegung und Ruhe 354
Schiller's Diktion 355
Shakespeare's Komposition 356
Der mittlere Ton der Charaktere 359
Gefahren der Reflexion 364
Das Sentimental-Schöne 365
Anforderungen der Phantasie an die Darstellung 366

F. Studien aus den Jahren 1860—1865.

Scheinbare Zusammenhangslosigkeit bei den englischen Dramatikern 369
Die Schuld der Romantik 370
Ueber Lessing 370
Spannungskünste 371
Die Reflexion 371
Shakespeare und Montaigne 372
Reflexion 375

	Seite
Die Elektra des Sophokles	378
Das Spartanische	381
Das Verbergen der Maschinerie. Schuld und Charakter	381
Philosophische Dramaturgie	382
Dramatische Diktion	384
Künstlerisches und philosophisches Urtheil	389
Viel Lärmen um Nichts	391
Zu Hamlet	393
Dichter, Schauspieler und Zuschauer	393
Troilus und Cressida	397
Hutten's Biographie von Strauß	402
Einfachheit der Maschinerie	402
Die poetische Empfindung	403
Sophokles, Shakespeare und Schiller	403
Der Monolog	404
Emilia Galotti	405
Der poetische Organismus	406
Lesedrama und Schauspielerdrama	407
Der ideale Nerus des Dramas	409
Die primitiven Motive	409
Der poetische Realismus	411
Reflexion und Gefühl	417
Verstärkung des dramatischen Ausdrucks	418
Shakespeare und Scribe	418
Konsequenz der Charakterschilderung	421
Lyriker, Epiker und Dramatiker	422
Grethchen im Faust	425
Individuelle Orts- und Zeitbestimmung	426
Die Auffassung der Antike und ihr Einfluß auf unsere Kunstbetrachtung	427
Realistische Motivirung	429
Die ethische Grundanschauung	434
Die Illusionsmittel der dramatischen Kunst	435
Unmittelbarkeit der Darstellung	446
Das Typische der Darstellung	448
Richard III. Die Natur der Leidenschaft	450

Seite

Die Gesammtphysiognomie eines Charakters 454
Emilia Galotti 455
Antike Tragödie 455
Das sinnliche Moment der dramatischen Darstellung . . . 456
Zu Hegels Aesthetik 458
Der Kaufmann von Venedig 464
Zu Hegels Aesthetik 465
Explikation der Charaktere 471
Merkmale der poetischen Darstellung. 473
Die Handlung und die Charaktere im Drama 476
Zur Behandlung des Dialogs 478
Das dramatische Talent. 479
Der Gehalt des Dramas. Der künstlerische Ausdruck. . . 480
Das Charakteristische des Ausdrucks. 482
Das Indirekte 483
Das Komische 485
Shakespeare's Diktion 486
Der künstlerisch-dramatische Ausdruck 487
Allgemeine Kunstforderungen 491
Shakespeare und Plutarch 493
Der tragische Widerspruch 498
Coriolan 501
Allgemeine Form der Shakespeare'schen Komposition . . . 505
Die innere Kritik in Shakespeare's Dramen 508
Die tragische Anlage des Charakters 509
Tiberius Gracchus. Shakespeare's Charakteristik 511
Stufenfolge der Künste 514
Die Darstellung des sittlichen Unwillens 515

C. Studien aus dem Jahre 1865.

Objektivität der dramatischen Dichtung. 518
Der parenthetische Ausdruck. Die Retardation 520
Vorbereitung des Effekts 523
Die Exposition des Othello. 526
Dichter und Schauspieler. Shakespeare's Kunst 529

Berichtigungen:

S. CVIII. Z. 9 v. o. statt: sensimensaler lies: sentimentaler.
„ 27 Z. 10 u. 11 v. o. statt: Cborabo lies: Cboarbo.
„ 36 Z. 2 v. u. statt. vorführen lies: verführen.
„ 76 Z. 4 v. u. statt: künstlicher lies: künstlerischer.
„ 79 Z. 7 v. u. statt: Mißharmonie lies: Disharmonie.
„ 114 Z. 11 v. u. statt: sie lies: ihn.
„ 115 Z. 6 v. u. hinter also — setze hinzu: von.
„ 147 Z. 9 v. u. statt: Enthalten lies: Entfalten.
„ 165 Z. 11 v. u. statt: Erwartung lies: Erweckung.
„ 232 Z. 13 v. u. statt: die lies: der.
„ 294 Z. 19 v. o. hinter während — setze hinzu: sie.
„ 300 Z. 6 v. u. statt: davon lies: daran.
„ 396 Z. 6 v. o. statt: Die lies: Der.
„ 407 Z. 17 v. o. statt: seien lies: seinen.
„ 414 Z. 3 v. u. statt: Mechanischen lies: mechanischen.
„ 415 Z. 2 v. u. statt: mesen lies: Wesen.
„ 462 Z. 9 v. o. statt: aber lies: aber.
„ 503 Z. 4. v. o. statt: Tuns lies: Typus.

Benachrichtigung.

Der im Vorbericht erwähnte andere Band aus O. Ludwig's Nachlaß soll voraussichtlich im nächsten Jahre erscheinen.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Nachlaßschriften

Otto Ludwig's.

Mit einer biographischen Einleitung und sachlichen Erläuterungen

von

Moritz Heydrich.

Erster Band.

Skizzen und Fragmente.

Leipzig
Verlag von Carl Cnobloch.
1874.

Otto Ludwig.

Skizzen und Fragmente.

Herausgegeben

von

Moritz Heydrich.

Mit Ludwig's Portrait nach einer Zeichnung von L. Grey gestochen von Th. Langer.

Leipzig
Verlag von Carl Cnobloch.
1874.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Ueberſetzungsrecht vorbehalten.

Inhalt.

Einleitung. S. 1—5.

A. Biographiſche Skizze. S. 6—122.

1. In Eisfeld (1813—39). S. 6—26.
2. In Leipzig (1839—43). S. 26—61.
   Aus Briefen und Tagebüchern des Dichters. S. 28—54.
   Das Ideenbild-Phänomen (Farben- und Formenſpektrum). S. 45 und S. 184.
   Skizze des „Chriſtophorus". S. 50.
   Skizze des „Geſprächs mit der deutſchen Muſe." S. 52.
3. In Meißen und Dresden (1843—63). S. 61—122.
   Gedicht: „am 29. Juli 1844." S. 63.
   Aus alten Heften des Dichters. S. 65—71.
   Aus den „Romanſtudien". S. 92—101.

B. Charakteriſtik der Dramen, der dramatiſchen Skizzen und Fragmente. S. 123—487.

Vorbemerkungen. S. 123—148.

I. Die fertigen Dramen. S. 148—228.

1. Die 4 Bernauerindramen v. J. 1840—46 S. 148—186.
   Fragment aus „Der Engel von Augsburg." (Dritte Bearbeitung, v. J. 1843.) S. 164—186.
2. Waldburg, Trauerſp. (1840). S. 186—187.
3. Hans Frey, Luſtſp. (1843). S. 187.
4. Die Rechte des Herzens, Trauerſp. (1845—46). S. 187—188.
5. Die Pfarrroſe, Trauerſp. (1845) und Die wilde Roſe (1350), Schauſp. S. 188—189.
6. Das Fräulein von Scuderi, Schauſp. (1846—47) S. 189—196.
7. Der Erbförſter (1847—50). S. 196—200.
   Aus den Planſkizzen der erſten Bearbeitung. S. 197—199.

8. Die drei Makkabäer-Tragödien (1850—52). S. 200—228.
Fragment aus der ersten Bearbeitung (1850). S. 202—224.
Skizze der zweiten Bearbeitung (1851). S. 224—226.

II. Die dramatischen Skizzen und Fragmente. S. 228—487.
Gedicht: „Der Mensch und das Leben" (1840). S. 229.
1. Eckart, Trauersp. (1837—1841). S. 232.
2. Friedrich II., Schausp. und Die Torgauer Haide, Vorsp. (1843—44). S. 232—233.
3. Wirthshaus am Rhein, Schausp. (1846—53). S. 233—234.
4. Armin, Trauersp. (1848—51). S. 234—237.
5. Jud Süß oder Der Jakobsstab, Trauersp. (1850). S. 237—252.
Skizze und Fragment aus „der Jakobsstab" (1850). S. 243—252.
6. Die drei letzten Planskizzen zur „Bernauerin", Trauersp., mit einigen Fragmenten aus diesen Bearbeitungen vom J. 1854—1859. S. 253—367.
Fragment aus „Der Engel von Augsburg" (1854) (fünfte Bearbeitung). S. 259—326.
Fragment aus „Der Engel von Augsburg" (1856) (sechste Bearbeitung). S. 339—353.
Fragment aus „Die Bernauerin" (1858) (siebente Bearbeitung). S. 357—365.
7. König Alfred, Schausp. (1855—57). S. 367—368.
8. König Darnleys Ermordung, Trauersp. (1854—55). S. 368—369.
9. Genoveva, Trauersp. (1856—57). S. 369—383.
Fragment v. J. 1856. S. 371—383.
10. Marino Falieri, Trauersp. (1855—60). S. 383—448.
Fragment v. J. 1857. S. 386—448.
11. Camiola, Schausp. (1860—64). S. 448—451.
12. Tiberius Gracchus, Trauersp. (1862—65). S. 451—452.
13. Der Wallensteinplan, Trauersp. (1861—65). S. 452—487.

Einleitung.

Ein treues Lebens- und Charakterbild Otto Ludwigs durch eine Auswahl und Charakteristik seiner dramatischen und dramaturgischen Nachlaßschriften zu geben ist der Zweck dieser Sammlung.

Durch seine bisher veröffentlichten Werke ist der Reichthum seiner Natur, sind die festen Zielpunkte seines Ringens und Strebens nicht vollständig zu erkennen, nicht endgiltig zu beurtheilen. Das kühn angelegte Kunstwerk seines Lebens und Dichtens wurde, nicht unähnlich den himmelanstrebenden altdeutschen Domen, mitten im gewaltigsten Aufbau unvollendet abgebrochen.

Nur aus den Trümmerhaufen und Torsos seines literarischen Nachlasses kann der eigenthümliche Charakter dieses echtdeutschen Dichterstrebens klar erkannt und urkundlich veranschaulicht werden.

Dies schlichte, großartig-anspruchslose Dichterleben war sehr arm an äußeren Erlebnissen, aber innerlich wunderbar reich, von ethischen und künstlerischen Durchbildungskämpfen gewaltig bewegt. Nicht im Detail, nicht in einzelnen Werken liegt hier das Erhebende, es

liegt im Ganzen, in der wunderbarfesten Geschlossenheit einer urwüchsigen Charaktergestalt, die mit zwingender Naturnothwendigkeit, wie aus Einem Gusse geformt, mit markigen ureigenen Zügen selbstständig kühn, doch mit schlichter Bescheidenheit vortrat, einem hohen Kunstziele nachstrebend, gegen alle Hindernisse in und um sich mannhaft kämpfend, auch im Unterliegen eine seltene Schönheit menschlicher, künstlerischer Natur offenbarend. Das stillverborgene, tiefinnenbewegte Autodidaktenleben dieser priesterlich-edlen Dichtergestalt ist ein psychologisch aufschlußreiches Beispiel originaler Selbstbildung.

Der verhängnißvolle, schon in früher Jugendzeit beginnende Kampf mit körperlichem Siechthum hemmte, verkümmerte, zerstörte dies kühnaufstrebende Leben, aber er entfaltete auch die ethische Kraft einer echten Heldennatur zu bewundernswürdiger Vollendung. Von früher Jugendzeit an verfolgte Ludwig, nach kurzem Schwanken zwischen Musik und Poesie, mit kühnem Geistesfluge, und fester Beharrlichkeit, unbeirrt vom Modegeschmack, ein immer klarer erkanntes Ziel deutscher dramatischer Kunst. Der große Zug in ihm war seine in denkwürdigen Bildungskämpfen errungene Klarheit über das Wesen und die Aufgabe der dramatischen Poesie, besonders auf dem Gebiete der Tragödie.

Der schlichte Stolz, das kühne Durchsetzen der Eigenart seines Talents und Charakters erinnert an jene großartig-naiven Charaktere der antiken Welt, die nach dem Größten, Herrlichsten strebend, dem Zufall nicht gestatteten, sie davon abzuwenden, deren Seelenhoheit uns erhebt, trotz tragischer Wehmuth beim Anblick un-

vollendeter Werke, deren Geisteskraft unvergänglich fortlebt, die Geister entflammend und führend.

Die dramatische Kunst war die herrschende Leidenschaft, der Brenn- und Centralpunkt seines Lebens und Strebens. — Das Gebiet der Erzählung war ihm trotz glänzender Erfolge nur Nebensache. Mündliche und schriftliche Aussprüche werden es bezeugen, daß er nur wider Willen sich damit beschäftigte, nur in der Absicht, durch den Erwerb auf diesem Gebiete freier und rücksichtsloser seinen dramatischen Bestrebungen leben zu können. Noch mehr Nebensache war ihm, trotz großer Begabung dazu, die Lyrik.

So versuchte ich es denn, nach langjährigem vertraulichem Umgange mit ihm, hier eine klare Anschauung von seiner Auffassung und Behandlung der dramatischen Kunst zu geben, durch eine Auswahl und Charakteristik seiner dramatischen Pläne und Fragmente in diesem, und der Shakespearestudien im anderen Bande meiner Sammlung aus dem Nachlasse des Dichters. Die in den „gesammelten Werken" bereits veröffentlichten Fragmente wurden hier ausgeschieden, doch das zum Verständniß derselben Nothwendige mitgetheilt. Vieles dort Ausgeschiedene, vor Allem die Shakespearestudien, mußten hier aufgenommen werden, um ein fest in sich abgeschlossenes treues Gesammtbild seiner Persönlichkeit und Denkart, seiner dramatischen und dramaturgischen Bestrebungen zu geben.

Originale Annäherung des deutschen Dramas an das schon früh, nur von deutschen Dichtern erstrebte Ideal der dramatischen Kunstbehandlung Shakespeares, das war der drängende Naturinstinkt seines Schaffens,

das eifrig verfolgte Ziel seines Forschens. Diese Sammlung versucht es nachzuweisen, wie jenes von ihm mit immer steigender Klarheit erkannte Ideal ihn läuterte, wie es sein Leben durchleuchtete noch in den Schauern des Todes. —

Die kurze biographische Skizze bedarf großer Nachsicht. Trotz eifrigem Nachforschen konnte ich über die Kindheits- und Jugendzeit Ludwigs nur wenige zuverlässige Notizen erhalten. Die werthvollsten über sie und über Ludwigs musikalische Studienzeit in Leipzig verdanke ich seinem vertrauten Jugendfreunde, Herrn Amtsverwalter Karl Schaller, seinen mündlichen und schriftlichen Berichten und seinem Briefwechsel mit Ludwig. Manches interessante Detail über die Leipziger Lebensepoche Ludwigs den 2 Tagebüchern des Dichters aus den Jahren 1836—1840, und seinen von Herrn Chr. Ambrunn in Eisfeld mir gütigst mitgetheilten Briefen an dessen Vater Herrn L. Ambrunn und an den Oheim Chr. Otto. — Eingewebtes werthvolles Detail aus späterer Zeit verdanke ich der mir von den Herren Intendant Ed. Devrient, Em. Geibel, J. Lewinsky vertrauensvoll gestatteten Durchsicht einiger Briefe Ludwigs.

Die Hauptquellen für die Darstellung seines Lebens und Strebens sind sein dramatischer und dramaturgischer Nachlaß. Die Genehmigung der Durchsicht desselben, und der Herausgabe meiner Sammlung aus ihm verdanke ich der Wittwe des Dichters. — Ueber seine letzte Lebensperiode, in der er selbst nichts veröffentlichte, berichte ich ausführlicher, weil ich sie mit ihm durchlebte, auch hier, wo es möglich war, mit seinen eigenen Worten.

So wird denn, wie ich hoffe, im Verlaufe unſerer Durchwanderung ſeiner Skizzen und Fragmente, und ſeiner Shakeſpeareſtudien, das Lebens- und Charakterbild dieſes echtdeutſchen Dichters und Denkers in authentiſch beglaubigten Zügen ſich ſelbſt darſtellen, und dieſe Sammlung als ein ihm von treuer Liebe und Freundſchaft errichtetes Denkmal den Freunden der dramatiſchen Kunſt nicht unwillkommen ſein.

M. H.

A. Biographiſche Skizze.

1. In Eisfeld (1813—1839).

Otto Ludwig iſt, nach dem Zeugniſſe des Kirchenbuches, am 12. Februar des Jahres 1813 in Eisfeld an der Werra, im Herzogthum Meiningen, geboren. — Die uralte fränkiſch-thüringiſche Stadt liegt in romantiſch-ſchöner Umgebung, ihr Handel, Bergbau und Hüttenbetrieb ſtand im Mittelalter in herrlicher Blüthe. Während eines Zeitraums von 500 Jahren brannte ſie zehnmal zum großen Theile ab. Die Eisfelder, ein derbes, tüchtiges, gewerbfleißiges Geſchlecht, bauten ihre Stadt, die beſonders im 30jährigen Kriege viel zu erleiden hatte, immer wieder auf, ihren Wohlſtand neu begründend.

Ludwigs Vater war der ſtädtiſche erſte Juſtizbeamte, Stadtſyndicus Ernſt Ludwig in Eisfeld, als ſolcher zugleich Rechtskonſulent der ſtädtiſchen Verwaltungsbehörde. Der Dichter charakteriſirt ihn in einem Briefentwurfe als „einen bis zur Schroffheit ehrlichen, bis zum Eigenſinn feſten, innerlich aber zarten und weichen Mann.“ Ludwigs Mutter, Sophie Chriſtiane, geb. Otto, eine

Frau voll Liebe und Güte, von leicht erregbarem Enthusiasmus für alles Schöne und Gute, erzählte ihm früh, mit „strahlenden Augen und gerötheten Wangen von Sokrates und Leonidas, wie vom Dr. Luther.“ — Der Vater, ein gelehrter, dem Fortschritt und kühner Neuerung zugeneigter, ziemlich wohlhabender Mann, hatte viele für ihn nicht glückliche Kämpfe mit der an alten Gewohnheiten und Rechten zähe festhaltenden Bürgerschaft zu bestehen. Veränderte Einrichtungen in der städtischen Vermögensverwaltung, die er mit eigenen Geldopfern durchsetzte, wurden erst später als zweckmäßig und wohlthätig anerkannt. Die Verkennung seiner guten Absichten, die Kämpfe mit einer ihnen widerstrebenden Partei, und die während der Kriegsjahre mit seiner amtlichen Thätigkeit verbundenen unabläſſigen Aufregungen nagten an seiner Gesundheit, sie verbitterten und verletzten sein weiches Gemüth, so daß er äußerlich oft hart und schroff erschien. Wie schon der Großvater des Dichters väterlicher Seits, liebte und übte auch der Vater die Dichtkunst. Von seinen lyrischen Gedichten ist ein Bändchen gedruckt; vom Großvater waren dramatische Arbeiten in sauberer Handschrift vorhanden. Die Naturliebe, der dem Schönen und Nützlichen zugeneigte Sinn des Vaters zeigte sich in der geschmackvollen Ausführung einer großen Gartenanlage in der Nähe der Stadt, in der Bearbeitung und Verbesserung des meist steinigen und sterilen Landes, das er mit guten Obstbäumen und ausländischem Zierstrauchwerke bepflanzte. Die Freude daran und an der Erbauung eines schönen, zweistöckigen, völlig bewohnbaren Gartenhauses wurde ihm durch mancherlei Ungemach getrübt. — Zwei hoff-

nungsvolle ältere Geschwister Ludwigs starben nach kurzem Zwischenraume. Der große Brand des Jahres 1822 zerstörte, einem Feuermeer ähnlich, einen großen Theil Eisfelds und mit ihm das Elternhaus der Mutter, das ihr Bruder, der Oheim des Dichters bewohnte, auch die städtische Dienstwohnung des Vaters, mit einem großen Theile der Mobilien. Im wilden Durcheinander des Feuertumultes wurde, wie Ludwig selbst erzählte, die seinem Vater anvertraute amtliche Depositenkasse erbrochen und bestohlen. Der durch den Brand, durch den freiwilligen Ersatz der geraubten Depositengelder erlittene Verlust erschütterte den Wohlstand und die Gesundheit des Vaters. Doch „an seiner männlichen Haltung sah man nichts von seinen Leiden." Ludwig nannte ihn „einen braven, aber verunglückten Reformator." Er bedauerte oft den Verlust eines Familienbuches, das über die Pläne und Kämpfe des Vaters, über die Erlebnisse der Eltern, über seine eigene Kindheit, wie er sich wohl erinnerte, viele Niederschriften enthielt, reiches Material zu seiner Selbstbiographie, „die er ohne die feste Grundlage jenes Buches nicht wohl schreiben könne." —

Otto Ludwig war, nach Schallers Mittheilung, ein schönes, blühendes, geistig schon sehr geweckes, doch körperlich zartes Kind. Nach dem plötzlichen Verluste der älteren Kinder waren die Eltern in steter Sorge um die Erhaltung des ihnen einzig verbliebenen. Ludwig erzählte öfters, daß er als Kind zu seiner Stärkung viel Wein genossen habe, den er, als er erwachsen war, fast gar nicht, oder doch nur ungern trank. Dem innigen Herzensverhältnisse zu seiner gemüthvollen, reichbegabten Mutter verdankte auch er das erste Erwachen seines

Geistes- und Gemüthslebens. Sie leitete, mit dem seminaristisch gebildeten Privatschreiber des Vaters, mit Ludwig Ambrunn, der früher Schullehrer war, später Verwaltungsamts-Registrator in Eisfeld, den Elementarunterricht des Knaben im Hause mit liebevoller Sorgfalt. — Joh. Recknagel in Eisfeld, damals Ludwigs Spielcamerad und bis zuletzt sein treuer Freund, berichtete über jene Zeit u. A.: „So kann ich mich heute noch erinnern, wie die herrliche Frau, vor der wir, wie die ganze Stadt, die größte Hochachtung hatten, dem Otto und uns, seinen Spielcameraden, fast täglich aus den schönsten Jugendschriften vorgelesen und uns diese Erzählungen so ausgezeichnet schön erklärt hat, daß wir Jungen von sechs bis acht Jahren, und namentlich der kleine Otto, so mächtig ergriffen wurden, daß wir alle diese Märchen und Geschichten theatralisch vorstellen wollten. Das rief natürlich die possierlichsten Auftritte hervor; und wenn auch Tische, Stühle und Vorhänge dabei in große Gefahr geriethen, so freute sich die Frau Stadtsyndikus doch herzlich mit uns, zumal wenn Talent sich dabei hervorhob, und keine Ausartungen dabei vorkamen. Schon damals konnte Otto sich über gelungene Aeußerungen und Thaten dermaßen aufregen, daß er convulsivische Muskelzuckungen bekam, ein Uebel, das sich leider später so sehr ausbildete." — „Bald genügten ihm, so schrieb mir Schaller, mündliche Erzählungen nicht mehr, er las nun selbst viel, vor Allem zogen ihn damals die dramatisirten Märchen und Sagen in Tieck's „Phantasus" an, sie entflammten seine Phantasie und reizten ihn, der bis dahin, außer im Puppenspiel, noch kein Theater gesehen hatte, zum Dichten kleiner drama-

tiſcher Stücke, die freilich wunderlich genug von ihm und seiner kleinen Gesellschaft aufgeführt wurden."

Vom Jahre 1824 an, nachdem die Eltern in das nun wieder neu aufgebaute Wohnhaus des Oheims, des Kaufmanns Christian Otto, gezogen waren, besuchte Ludwig die Eisfelder Stadtschule, die im Jahre vorher mit meist neuen frischen Lehrkräften neu organisirt wurde. Behagte ihm auch, nach ziemlich ungebundenem, eigenartigem Treiben in den engeren Schranken des Hausunterrichtes, die strenge Schuldisciplin, die straffe Regelmäßigkeit im Unterricht nicht sonderlich, so zeigte sich doch, wie Schaller berichtet, schon damals bei ihm eine ungewöhnlich schnelle Auffassung und ein bemerkenswerth glückliches Gedächtniß. Der Sinn für Musik wurde durch die jungen Lehrer der Stadtschule erweckt und angeregt. Ludwig hatte den ersten Klavierunterricht vom Organisten Hopf erhalten, bald nachher vom Pfarrer und Konrektor an der Stadtschule, Morgenroth, einem „ausgezeichneten Pädagogen und talentvollen Musiker." Ludwig nannte ihn oft als den Erwecker und Bildner seines musikalischen Talents, er widmete ihm pietätsvoll seine ersten Liedercompositionen. Morgenroth, von allen seinen Schülern in hohem Grade geliebt und verehrt, erwarb sich nicht bloß durch seinen Schul- und musikalischen Unterricht, sondern auch durch Heranbildung eines vollständigen Orchesters von Dilettanten aus allen Ständen der Eisfelder Einwohner, und durch Ausbildung von Sängern und Sängerinnen großes, anerkennungswerthes Verdienst. Er wurde später Archidiakonus und Stadtprediger in Eisfeld und starb daselbst im Jahre 1833 im besten Mannesalter. Auch theoretischen Musik-

unterricht im Generalbaß erhielt Ludwig von ihm, mit seinen musikalisch talentvollen Schulfreunden Jacob Beer, der als Kantor in Saalfeld starb, und mit Karl Schaller.

Ludwigs immer mehr kränkelnder Vater erlag, kaum 46 Jahre alt, am 20. Januar 1825 seinen Leiden. Die Mutter, der nun die möglichste Einschränkung geboten war, schwerbekümmert durch das Siechthum und den Tod Reinholds, des inzwischen geborenen jüngeren Bruders Ludwigs, wendete nun alle Liebe und Sorgfalt auf den einzigen Trost ihres Lebens. Der Schulbesuch und Musikunterricht Otto's wurden fortgesetzt und durch Erlernung des Violinspiels erweitert, die Privatlektüre immer eifriger getrieben. Tiecks, A. Hoffmanns, Schillers, Göthe's, Shakespeare's Werke waren in der Hausbibliothek der Eltern, Shakespeare der Lieblingsdichter der Mutter.

Um diese Zeit erschienen fast alljährlich reisende Schauspielertruppen in Eisfeld, die zuerst Lustspiele, dann kleine Schauspiele, auch Trauerspiele und mit Hilfe des Morgenroth'schen Orchesters Singspiele, ältere Opern, zuletzt den „Freischütz" aufführten.

Die Spiele Ludwigs und seiner ausgewählten Schulfreunde nahmen nun im Hause, in der kleinen Wohnung der Mutter, und in Sommerszeit im Freien immer größere Dimensionen an. Trio's für Streichinstrumente von Pleyl wurden oft abendlich ausgeführt von K. Schaller (1. Violine), O. Ludwig (2. Violine) und Jacob Beer (Cello), ebenso ein- und mehrstimmige Gesänge, u. A. aus „Pretiosa" mit Klavierbegleitung, Opernaufführungen, z. B. Scenen aus dem „Freischütz" mit drollig

improviſirter Scenerie und Koſtümirung eifrigſt verſucht. Daß Alle nur Sopranſtimmen hatten, Ludwig als Caspar, Beer als Max, Schaller als Aennchen, Berbert als Agathe, das genirte nicht, es erhöhte nur den Humor. Für Scenerie und Koſtümirung ſorgte treulich die Mutter, Agathe und Aennchen ſahen im Arrangement der Frau Syndicus gar ſchmuck aus, auch das unvermeidliche Schürzchen fehlte nicht. Der Spectakel der Wolfsſchluchtſcene wurde ſo wirkſam nachgeahmt, daß die Mutter mit einem bedenklichen Blicke durch's Fenſter auf die Straße und die dort verſammelten Zuhörer um einige Mäßigung des Feuereifers bat. Der große, ſtarke Ladendiener des Onkels ſang als Brautjungfer ſein Brautlied mit feierlichem Behagen durch die Fiſtel. — In Sommerszeit gab es kriegeriſche Schlachtbilder, Feſtungserſtürmungen, Siegeseinzüge in die Stadt, wobei einſt der Feldherr Otto im Gewühl und Getümmel der Schlacht die kurzen Schoße ſeines grauen ſ. g. ungariſchen Frackes als zerfetzte Trophäen Abends ſeiner Mutter zu verbergen wußte, ſie aber unverändert am anderen Morgen mit in die Schule brachte. Auch das Treiben der alten Ritterzeit mit den ſchaurigen Vehmgerichten wurde mit entſprechendem Koſtüm dargeſtellt, die Abenddämmerung, die vom letzten großen Brande noch vorhandene große Ruine des alten Rathhauſes mit den dunklen Kellergewölben gab dazu die rechte Stimmung und gute Scenerie. Das waren Kindheitseindrücke, deren ſich Ludwig oft und gern behaglichſt erinnerte.

Es nahte die Zeit der Confirmation, mit ihr die Sorge der Mutter wegen der künftigen Lebensſtellung, der Berufsentſcheidung ihres geiſtig reichbegabten, mit

äußeren Glücksgütern nur spärlich versehenen Lieblings. Sie wünschte, daß er studire, der Oheim hatte Bedenken wegen des dazu nöthigen Kostenaufwandes. Sie drang endlich durch, und unser Otto fand es seinem geistigen Streben entsprechend, im Jahre 1828 auf das Gymnasium der Nachbarstadt Hildburghausen versetzt zu werden.

Auch hier halfen ihm, wie Schaller berichtet, sein Talent und eminentes Fassungsvermögen weiter als mühsamer Fleiß. Er war dort öfters von Unwohlsein heimgesucht, mußte oft im Zimmer bleiben, was ihn nicht hinderte, zu dichten, zu lesen, und sogar philosophische Studien zu treiben. Einige seiner, zum Theil noch vorhandenen Gedichte, hatte er seinem Ordinarius, dem Professor und Schulrath Witter, mitgetheilt, der seine poetische Begabung erkannte und die Anzeigen der Mitschüler bei Ludwigs Schulversäumnissen mit der Aeußerung beantwortete: „Den laßt nur, der geht doch künftig einmal seinen eigenen, besonderen Weg.“ — Leider wurde Ludwigs Gymnasialbildung nicht abgeschlossen. Der Mutter mochte der Unterhalt des Sohnes dort zu schwer fallen, er kehrte im Jahre 1829, wie er selbst schreibt, auf den stummen, für ihn desto lauteren Wunsch seiner Mutter, die nun eine Zeitlang des Oheims Wirthschaft führte, nach Hause zurück. Der Oheim war Kaufmann mit einträglichem Kramgeschäft, alt und unverheirathet, ohne legitime Kinder, als wohlhabend bekannt; der Plan lag nahe, unsern jungen Poeten und Musiker zum Krämer und erblichen Nachfolger des Onkels umzuwandeln, und so seine Zukunft zu sichern. Ludwig, seine Abneigung gegen die ihm zugedachte Lebensaufgabe bekämpfend und unterdrückend, fand sich

in das Unvermeidliche und versah mit dem kränklichen alten Onkel den Kramladen. Doch blieb ihm Dichten und Componiren unüberwindliches Bedürfniß. Der Ruf der Ladenklingel fand ihn oft am Arbeitstische, am Flügel; seine Phantasie beschäftigten die eintretenden Originalfiguren, an denen es in Eisfeld nicht fehlte, mehr als ihre Zahlungen, die ihm die unterbrochene Arbeit störten. Dadurch erwuchs den Geschäftskunden oft größerer Vortheil, als dem Prinzipal lieb war. Der Versuch, einen jungen Rothschild auszubrüten, versprach wenig Erfolg. Recknagel berichtet: „Einen wunderlicheren, ungeschickteren Kaufmannslehrling hatte man wohl nie gesehen. Und da der Onkel ebenfalls ein wunderlicher Kauz war, dessen Hagestolzenthum keine weibliche Hand abgeschliffen hatte, so würde Otto ohne die Nähe seiner Mutter das traurige Loos des Pegasus im Joche nicht lange ertragen haben." Ludwigs Erholung in den freilich nicht streng abgemessenen Freistunden war der fast ausschließliche Umgang mit seinem Geistesgenossen und intimen Freunde K. Schaller, mit dem er seine poetischen Pläne besprach und gemeinschaftlich Musik trieb. Der Kontrast des Knaben in der grünen Schürze im Kramladen mit seinem allnächtlichen Dichten und Musiciren im Gartenhäuschen des Onkels bekümmerte die gemüthvolle Mutter. Sie grämte sich, kränkelte und starb im Jahre 1831.

Ueber sein damaliges Leben berichtete Ludwig selbst im Jahre 1851 an den Dichter Fr. Hofmann, seinen treuen Freund und Landsmann, der ihn um Notizen über sein Leben bat: „Ein kränkliches, verwöhntes Kind, was ich heute noch bin, sog ich mit der Milch der Mutter zugleich ihre Liebe und Begeisterung für Poesie. Etwas

ſpäter als alle anderen Kinder lernte ich den Bröder, aber mit dem Bröder zugleich den Shakeſpeare kennen. Den Bröder hab' ich bald bei Seite gelegt, den Shakeſpeare nicht. Mein ausgezeichneter, allgemein geliebter Lehrer war ein talentvoller Muſiker, er weckte meinen Sinn für Muſik. Im Jahre 1828, nach dem frühen Tode meines Vaters, bezog ich das Gymnaſium zu Hildburghauſen, wo ich viel mehr dichtete und viel weniger trachtete — nach dem Reiche der Wiſſenſchaft nämlich, als man es gut heißen wollte. Auf den ſtummen, für mich deſto lauteren Wunſch meiner Mutter, die nun meines Onkels Wirthſchaft führte, kehrte ich 1829 nach Hauſe zurück, und verſah meines Onkels Kramladen. Meine Mutter ſtirbt indeſſen bald. Die drückende Proſa meines Lebens balancir' ich nun mit Muſik, indem ich Nächte hindurch, im Winter im ungeheizten Zimmer, aufſitze, und Opern componiren will, ohne mehr als die erſten Elemente der Muſik zu wiſſen, nachdem ich etwa vier oder fünf Opern, und zwar als Kind, gehört; hier leg' ich den Grund zu der ſpäter ausbrechenden Nervenkrankheit. Mit meinem Onkel zerfallen, einem originellen Hypochondriſten, meinem Lehrer in wunderlichen Sprüngen der Einbildungskraft und in den Elementen der Hypochondrie, — den ich ſpäter leidenſchaftlich lieben lernte, geh' ich 1832 nach Saalfeld auf das Lyceum. Hier körperliche Schmerzen und geiſtige Erſchöpfung, bis zum Lebensüberdruß ſich ſteigernd. Ich verliere den Glauben an meine Begabung für Poeſie, ohne Luſt zu gewinnen zu anderer Beſchäftigung. Ich kann die deprimirenden Verhältniſſe nicht ertragen und will mich der Muſik in die Arme werfen. Ich kehre zu meinem Onkel im Jahre

1833 zurück, componire, verkaufe Schwefelfaden, und habe den ersten Anfall der schon früher vorbereiteten Nervenkrankheit auszuhalten. In diese Zeit fällt meine Anstellung bei einem Eisfelder Liebhabertheater als Theaterdichter und Kapellmeister, die ich um so leichter erhielt, als ich sie selber zu vergeben hatte und keine Gage damit verbunden war." —

Diese originellen Theateraufführungen, die jedoch, wie Schaller mir schrieb, erst im Jahre 1838 begannen, leben noch immer in der Erinnerung seiner Eisfelder Freunde. Frisch und lebendig schilderte sie in der Gartenlaube vom Jahre 1865, No. 19, 21 u. A. Fr. Hofmann: „Alle Stände waren bei diesem Liebhabertheater im Schützenhofsaale vertreten; die Stadtmusikanten durch Dilettanten zu einem ansehnlichen Orchester verstärkt. Förster, die das Waldhorn, Doctoren, welche die Trompete, Maler, welche die Flöte, Lehrer, die andere Instrumente blasen. Die Violine war mächtig besetzt, das Cello handhabte der alte Pfarrer von Stelzen meisterhaft. An jedem Pulte stehen neben den Musikanten von Profession Freiwillige, die für ihr Instrument ihren Mann stellten, bis zu den Pauken, die ein langer Amtschirurg bearbeitet, der allemal behauptet: „die Stimm' ist net richtig", wenn er falsch eingefallen ist; und bis zum „Brummbaß, der Alle zusammenhält". — Der Dirrector, ein bildschöner Mann von 24 Jahren. Das dunkelbraune Haar bedeckt, schlicht und lang zu beiden Seiten niederhangend, die hohe Stirn, zwischen den vollen, gesundheitstrotzenden Wangen tritt eine wahre Herrschernase hervor, unter der ein wohlgeformter Mund so gutmüthig und herzig zu lächeln versteht, wie das

braune Augenpaar oben, das aber auch Blitze schießen kann, wenn der Mund donnert; denn hinter der Sanftmuth thront eine Energie, die nach großen Zielen ringt. — Er ist nicht nur Dichter und Componist des Stückes und Musikdirektor dazu, er ist zugleich Regisseur der Schauspieler, er übt jedes einzelne Instrument, jeden einzelnen Gesang, jede einzelne Stimme der Chöre, studirt jede Rolle ein, er ist der leitende, ordnende Geist des Ganzen." —

Der Dichter erzählte oft mit frohem Behagen von jenen Aufführungen, von der Sangeslust und Kunstliebe seiner lieben Eisfelder. Sein Dichten und Musiciren, sein Kapellmeister- und Theaterdirektortreiben, die Aufführungen seiner Operetten und Singspiele in Eisfeld erinnern an A. Hoffmanns dramaturgisches Wirken am Theater in Bamberg. Die Novellen-, Dramen- und Operettenpläne aus jener Zeit zeigen eine innere Verwandtschaft mit Hoffmanns phantastisch-bizarren Dichtungen, die auch in mancher Brief- und Tagebuchstelle unverkennbar anklingt. Wir werden sehen, wie er sich von dieser Blutsverwandtschaft nach und nach losmachte. — Sein alter, kränklicher, hypochondrischer Onkel, der, wie Schaller berichtet, nicht ohne geistige Begabung war und Sinn für Poesie und Musik hatte, sah wohl ein, daß der Lebensberuf des Neffen im Kramladen nicht zu erreichen war. Er befreite ihn vom Ladengeschäftsdienste und der Neffe zeigte ihm, wie wir bald sehen werden, seinen eigentlichen Beruf in sehr wohlthuender Weise. Mit großem Ernste studirte und trieb er nun Musik, und besonders dramatische Poesie, die ihn, wie Schaller schreibt, „von Jugend an am meisten anzog. Er dichtete

und componirte abwechselnd, doch hatte er es damals und bis zum Jahre 1839 und 1840 mehr auf Musik abgesehen. Während seines Aufenthaltes in Eisfeld entsproßten seiner ungeheuer fruchtbaren, aber wilderregten, ungebunden wogenden Phantasie eine Menge von Plänen zu dramatischen und novellistischen Stücken, deren Bearbeitung und Ausführung mit Feuer begonnen, während derselben wieder verändert, aber über dem Andrange neuen Stoffes bald wieder zurückgelegt und nicht zu Ende gebracht wurde. Neben dem fleißigen Studium Shakespeares dichtete er bereits an der „Agnes Bernauerin"; ein Lustspiel in Alexandrinern wurde ausnahmsweise fertig, ebenso viele lyrische Gedichte. Eine poetische — noch im Nachlaß vorhandene — Bearbeitung der „Edda" und einige Novellen mit originellen Figuren und Skizzen aus dem Kramladenleben blieben unvollendet liegen. Er vollendete damals viele Compositionen, Lieder aus Göthes „Faust", Balladen mit Klavierbegleitung und Klavierstücke, manche Studienskizzen zu Opern aus jener Zeit sind noch vorhanden.

Ludwig lebte im überaus schönen Frühling, Sommer und Herbst des Jahres 1834 mit Schaller in seinem ihm aus dem Vermögen der Eltern allein verbliebenen Garten und Gartenhause in traulichster Herzens- und Geistesgemeinschaft. Schaller war, wie Ludwig mir sagte, „sein liebster Jugendfreund, in jener Zeit der geschickteste Geburtshelfer und Pädagog seines Geistes, zugleich sein Publikum und Kritiker." Poetisch und musikalisch reichbegabt, hatte Schaller schon damals mit Rücksicht auf traurige Familienverhältnisse in edelster Aufopferung den von der Natur ihm angewiesenen

Musikerberuf aufgegeben und sich dem Finanzfache gewidmet. Er wurde später Amtsverwalter in Kranichfeld und lebt jetzt im Ruhestande in Berlin. Noch unlängst sind bei A. Kühn in Weimar einige musikalische Compositionen von ihm erschienen. Bei innigem Herzenseinklange des Talents und Charakters nahm er regsten Antheil an Ludwigs dichterischen und musikalischen Versuchen. Wir werden aus dem Briefwechsel der später örtlich getrennten, aber innerlich stets unzertrennlich vereinten Freunde manch trauliches, aufschlußreiches Wort hören. Ueber jenes Gartenhausleben, das Ludwig mir als die glücklichste Zeit seiner Jugend andeutete, schreibt mir Schaller u. A.: „Die Zeit von Morgen bis Mittag war der Arbeit gewidmet. Ludwig saß in der großen Oberstube des Gartenhauses am Flügel oder Arbeitstisch und komponirte an Opern, die entweder schon vorbereitet waren oder hier erst neu entstanden, wozu er den Stoff theils aus Shakespeares Dramen — Romeo und Julia, Sturm, — und aus A. Hoffmann's Novellen — Salvator Rosa — nahm, oder frei erfand, während ich mit prosaischen Rechnungsrevisionen beschäftigt war, ohne uns gegenseitig zu stören. Die Mittagsruhe wurde in der Gartenlaube vor dem Hause am laufenden Brunnen oder auf den Stufen am Hauseingange im Beobachten der aus den Steinfugen schlüpfenden, von uns nach und nach gezähmten Eidechsen, abgehalten. Der Nachmittag bis 5 Uhr fand uns im gemeinschaftlichen Studium meist klassischer Opern im Klavierauszuge, des Marpurg'schen Werkes über die Lehre vom Kontrapunkt und der Fuge, von Partituren, zur Uebung im Instrumentiren, im Klavierspiel und Gesang, die spätere Nach-

mittags- und Abendzeit oft in einer kleinen auserlesenen Gesellschaft, in und mit der wir in der kleinen Säulenhalle am Hauseingange oder oben in unserem Wohnzimmer musicirten. Männerchor- und Streich-Quartette, Arien, Duette, Terzette und Chöre aus guten Opern mit Streichquartett- oder Klavierbegleitung, auch einzelne Partien aus eben komponirten Opernscenen Ludwigs wurden aufgeführt und probirt. Eine junge, mit Ludwig verwandte, von Morgenroth gebildete Sängerin mit bedeutender Sopranstimme, Sophie Fischer, die nachherige Ehegattin Schallers, erfreute an geselligen Abenden durch trefflichen Sologesang. „Mozart war als Opernkomponist unser Liebling. Die Oper im Allgemeinen, wie sie damals beschaffen war, der vom guten Wege Glucks und Mozarts abirrende musikalische Geschmack, das Eindringen der neuen italienischen und französischen Musik, ihr nachtheiliger Einfluß auf die deutschen Komponisten und das deutsche Publikum, die Vernachlässigung des dramatischen Elementes und Ausdruckes, überhaupt der künstlerischen Wahrheit, gab unseren Unterhaltungen vielen Stoff. Auch über Malerei wurde anregend gesprochen, deren Verständniß Ludwig durch Lektüre, eigenes Denken und im Umgange mit dem Maler J. Burkhardt sich anzueignen strebte, das er später im Genusse der Dresdener Gallerie zu hoher Vollkommenheit ausbildete, wie selten ein Künstler seiner Art. Jeder schöne Gegenstand, jede schöne Landschaft konnte Ludwig bis zur Ekstase begeistern, besonders liebte er den lieblich gemischten Laub- und Tannenwald des s. g. Eichholzes und die düster-ernste Vorgebirgskette des Thüringerwaldes im Nordosten Eisfelds, mit ihren

tiefblauen Konturen und den herrlichen Fernsichten in die Thüringer Thäler und Orte. Er jauchzte oft laut auf, als wir sie gemeinsam durchwanderten. — Nach Beethoven's Werken, insbesondere seinen Symphonien, die wir damals nur vom Hörensagen oder aus auswärtigen Relationen kannten und die wir unter den uns umgebenden kleinen Verhältnissen nicht selbst hören konnten, trugen wir eine tiefe Sehnsucht, die uns erst viel später außerhalb der Heimath gestillt werden sollte. Oefters machten wir kleine Fußreisen, nach Hildburghausen zu Konzerten, nach Koburg zu dergleichen und zum Besuch von Opern, ja sogar, da in Koburg zu dieser Zeit klassische Opern nicht gegeben wurden, eine größere im Winter nach dem 10 Stunden entfernten Meiningen, um den längst vorher im Klavierauszuge studirten „Don Juan" Mozarts, die Lieblingsoper Ludwigs, hören zu können. Er disputirte damals gern, besonders mit einem geweckten kampflustigen Theologen aus der Nähe, und liebte es ihm gegenüber paradoxe philosophische Sätze und Behauptungen aufzustellen und zu vertheidigen. Oft wandelten wir bis spät in der Nacht im Freien, in Gesprächen über Kunst und Literatur vertieft. Schon damals hatte er den Grund zu seinen dramatischen Studien, zu seinen Ansichten über die alten Tramatiker, über Lessing, über die Charaktere in den Schiller'schen und neueren Dramen gelegt, die er später läuterte und reifte." — Sein Talent hatte sich meist aus seinen eigenen Keimen und Wurzeln zu üppig aufwuchernder Blüthe entfaltet, auch körperlich war aus dem zarten, schönen Knaben ein anscheinend kräftiger, gesunder, blühender Jüngling geworden. In seinem

oval gebildeten Geſichte mit der hohen Stirn, der edel geformten, lang und gerade geſtreckten Naſe, dem kleinen Mund mit ſchmaler Oberlippe und dem ſtarken Kinn lag der Stempel des Genies. Die Augen waren kurzſichtig und, wie meiſt bei Brillenträgern, etwas zuſammengezogen, ſeine Geſtalt ſchlank, ſtattlich und ziemlich groß. Was von „unglaublicher Muskelſtärke", von ſeiner „Herkulesſtärke", irgendwo berichtet wurde, beruht nach Schaller's Mittheilung auf mythiſcher Uebertreibung. — „Er war der beſcheidenſte Menſch, von tiefem Gemüth und feinem Gefühl, das ſich bei irgend einer Verletzung nicht nach Außen Luft machte, ſondern, wie eine Schnecke in ihr Haus, ſich nach Innen zurückzog, und vom Verletzenden kühl abwandte. Auf allen äußeren Schein gab er nichts, wie er denn auch ſeinem eigenen Aeußeren wenig Aufmerkſamkeit ſchenkte. Seine Kleidung war, wie auch ſpäter immer, einfach und ſchlicht; er glaubte, als er mich ſpäter bei ſeiner Zurückkunft aus Leipzig in Waſungen beſuchte, ſich wegen der Vatermörder und Manſchetten, die er nun trug, bei mir entſchuldigen zu müſſen. — Trotz ſeines anſcheinend geſunden Zuſtandes befiel ihn während unſeres Zuſammenlebens im Garten öfters Unwohlſein, das mich um ihn beſorgt machte. Gegen den Herbſt hin hatte er öfters beim Nachhauſegehen aus der Geſellſchaft Nachts gewiſſe Viſionen, ſo daß er z. B. mich Vorausgehenden über Schlangen oder durch teppichtragende Tyroler hindurch ſchreiten ſah und mit einem Schreckensrufe zurückhielt. Er fühlte meiſt zur Nachtzeit Blutandrang nach dem Herzen und Kopfe, der ihn am Schlafe hinderte. Manche Nacht entſtieg er ſeinem Bette und ſaß am meinigen, meinen

ruhigen Schlaf mit Verwunderung beobachtend und mich weckend. Da wanderten wir oft die Nacht hindurch bis zum frühen Morgen in's Freie, und nachdem er in der frischen Luft „seine lieben blauen Berge" wiedergesehen hatte, war das Blut beruhigt. — Im Spätherbste zogen wir vom Garten wieder in die Stadt, und Ludwig in die Wohnung seines Oheims zurück. Dort setzte er seine Studien, sein Dichten und Componiren, sein Leben mit den Freunden in bisheriger Weise fort. Es wurden in den Jahren 1834—1838 die vorerwähnten Opern und einige neue: „die Geschwister", „die Köhlerin", einige Balladen, „der Taucher", „Erlkönig", eine Parodie auf italienische Musik in Form einer Ouvertüre, „il divino Rossini", und einige Kleinigkeiten fertig." — Manche dieser Arbeiten sind noch im Nachlasse des Dichters vorhanden, auch viele zum Theil werthvolle lyrische Gedichte. Einige Opern schickte Ludwig zur Ansicht und Beurtheilung an Stunz in München und an Dotzauer in Dresden, erhielt sie aber, augenscheinlich uneröffnet, wieder zurück. — „Sein gutes Gemüth", so berichtet Schaller, „liebten Alle, nur Wenige hatten ein Verständniß seines Strebens und Talentes, besonders Morgenroth, der joviale Hausarzt des Oheims Dr. Genßler und der dem Mysticismus nicht abholde Bauinspector ‚Papa Buck' in Hildburghausen, dem er von Leipzig aus öfters schrieb." Wie stolz aber später seine liebe Vaterstadt auf „ihren Otto" war, das werden wir bald aus der „Adresse aus Eisfeld" erfahren.

Ein eigenthümliches, rührend inniges Freundschaftsverhältniß mit dem alten originellen Onkel entstand nach dessen in spätem Alter gewagten sehr unglücklichen Ehe-

experimente. Meiſt von Außen gedrängt, entſchloß ſich der alte Junggeſelle noch ſpät ſeine damalige Haushälterin zu heirathen, um einen mit ihr erzeugten Knaben zum legitimen Sohn und Erben zu erheben. Es entſpannen ſich da oft erſchütternde leidenſchaftliche Scenen, und nur dem Neffen gelang es, mit pſychologiſchem Takte das tobſuchtsähnliche Aufeinanderplatzen zweier ganz entgegengeſetzter Naturen zu beſänftigen, die Erziehung des Kindes zu überwachen und es vor Ausbrüchen der dem Trunke ergebenen jungen Frau zu ſchützen. „Da habe ich," ſo erzählte mir Ludwig ſelbſt, „zuerſt die Leidenſchaft in ihren verſteckteſten und furchtbarſten Regungen ſtudirt, wie denn meine Geſchichte bis zum Beginne des Mannesalters ein fortgeſetzter Curſus in der angewandten Pſychologie und Pathologie war."

Nach dem baldigen Ableben ihres Mannes wanderte die Mutter mit dem Kinde nach Amerika aus. — Tiefen Gemüthseindruck machte in jener Zeit auf Ludwig der Tod zweier lieben Jugendfreunde, eines Malers, der ſich mit ſeiner Geliebten in München erſchoß, und eines Apothekerlehrlings in Eisfeld, der aus nicht zu bewältigender Abneigung gegen ſeinen Stand, ohne die Mittel für ein Univerſitätsſtudium zu haben, ſich durch Blauſäure vergiftete.

„Ludwig übte, wie er ſelbſt ſchrieb, ſchon damals die Kunſt, die Expanſion der Phantaſie gegen niederdrückende Affekte geltend zu machen, die ihm ſpäter gegen die Gewalt ſeiner körperlichen Leiden ſo wackere Dienſte leiſtete. In bedenklicher Frühe der Kunſt mächtig, in den Geſichtern ihm näher und ferner ſtehender Perſonen zu leſen und den Abdruck derſelben rückwärts in

ſeine Urſachen zu überſetzen, begann er bereits kleine Geſchichten voll Leidenſchaft und Affekt zu dichten.“ —

Das Jahr 1839 brachte endlich einen wichtigen Wendepunkt im bisherigen Leben und Streben Ludwigs, die erſte Anerkennung ſeines Talents, ſeiner Leiſtungen. Er ſandte die von ihm komponirten Göthe'ſchen Balladen „die wandelnde Glocke“ und „der Todtentanz“ an die Keſſelring'ſche Hofbuchhandlung in Hildburghauſen, die ſie nach günſtiger Beurtheilung des Kapellmeiſters Grund druckte und ſofort in ihrem Verlage erſcheinen ließ. Ludwig ſchrieb am 10. März 1839 an Schaller, der damals in Waſungen lebte: „Ich fühle mich jetzt um Vieles ſicherer, denn Du weißt, daß Zweifel an meinem Talent ein zehrender Roſtfleck war, und dieſe Anerkennung ſcheint um ſo weniger parteilich, da ſie von Einem herrührt, der einer anderen Schule angehört.“ Er ſandte nun auch eine ſeiner Opern, die noch im Nachlaſſe vorhandene „Köhlerin“, an den Kapellmeiſter Grund, deren Aufführung er in Meiningen zu erlangen wünſchte. Schon einige Tage nach der Abſendung erhielt er von ihm folgenden Brief, den er ſeinem Schaller mittheilte: „Lieber Herr Ludwig! Das, was ich von Ihren Kompoſitionen bis jetzt flüchtig geſehen habe, hat mich ſchon überzeugt, daß Sie viel Kompoſitionstalent haben; es wäre Schade, wenn es nicht die möglichſte Ausbildung erhielte. Eisfeld, wo Sie nichts hören, iſt kein Aufenthalt für Sie, ich habe Sie deshalb heute dem Herzog empfohlen und in ſoweit meinen Zweck erreicht, daß er mir aufgetragen, Ihnen zu ſchreiben, daß Sie ſobald als möglich ſelbſt nach Meiningen kommen möchten. Kommen Sie nur auf gut Glück her, ich werde nachher mit

Ihnen beſprechen, was weiter zu thun iſt.“ — „Das hat mich erfreut wie den Wanderer in der Wüſte das Auffinden einer Oaſe,“ ſo ſchreibt Ludwig ſeinem Schaller, und bald nachher: „So eben komme ich vom Herzog, der mir ſeinen allerdurchlauchtigſten Willen kund gethan, mich in Leipzig bei Mendelsſohn-Bartholdy meine muſikaliſchen Studien vollenden zu laſſen.“ —

Dies die wenigen Notizen, die wir über Ludwigs Kindheit und ſein Jugendleben in Eisfeld großentheils ſeinem Jugend- und Herzensfreunde Schaller verdanken. Ludwig ſelbſt wollte noch in letzter Zeit, kurz vor ſeinem Tode, Manches darüber niederſchreiben. Daß ihm allezeit das traute Bild ſeiner Thüringer Heimath lebendigſt gegenwärtig war, das bezeugen die lieblichen Landſchaftsbilder, die markigen Charaktergemälde, die Thüringer Naturen ſeiner Dichtungen. Noch in den letzten ſchweren Stunden ſchwebte ihm das Bild der Vaterſtadt, des lieben Jugendfreundes, vor der ſcheidenden Seele.

Der Weg zu tüchtiger muſikaliſcher Ausbildung war ihm nun auf unerwartet erfreuliche Weiſe durch das Stipendium des Herzogs geebnet und erleichtert. Die echte Thüringer Natur wanderte nach Leipzig. —

---

2. In Leipzig (1839—1843).

Die hier mitgetheilte kurze Selbſtcharakteriſtik Ludwigs, die ich aus den Niederſchriften ſeiner damals geführten Tagebücher, aus Briefen an K. Schaller, den

Vertrauten seiner musikalischen und dichterischen Arbeiten, und an seinen alten Onkel zusammenstellte, giebt nur wenige aber aufschlußreiche Notizen über sein damaliges Leben und Streben. Frank und frei, im frischen Herzensergusse zeigen sich hier bereits in voller Eigenthümlichkeit die bleibenden Grundzüge seiner Denkart und Anschauungsweise, die später freilich bedeutend geläutert und reifer durchgebildet wurden. Es ist die Charakterskizze einer unruhig gährenden, noch ziellos schwankenden, innerlich reichen Originalnatur, die dem Modegeschmack in der Literatur und Musik gegenüber auf autodidaktischem Wege sich klären und läutern und Bahn brechen will. Nur in produktiver Einsamkeit, nicht in geselliger Anregung sucht er über den Weg klar zu werden, nach dem es ihn drängt. —

Aus seinem engen, idyllisch-einsamen Thüringer Stillleben in das wissenschaftlich und künstlerisch bewegte Leben in Leipzig versetzt, war er hier bald noch einsamer als in Eisfeld. — Er kam krank, von dichterischer und musikalischer Arbeit nervös aufgeregt, er kam, was sehr zu beachten ist, ohne abgeschlossene Gymnasialbildung. Er fand keinen Lebens- und Studien-Führer. — Mit Mendelssohn-Bartholdy gestaltete sich kein innerlich förderndes Verhältniß, was bei der durchaus verschiedenen Natur und Eigenthümlichkeit Beider wohl vorauszusehen war. Der Meister — eine feine, weiblich liebenswürdige, weichlich-graziöse, durchaus harmonische Natur, mit durchgebildetstem Geschmack, allem Formlosen abhold, der dem Modegeschmacke sich gern anschmiegende feine Welt- und Salonmann — und der Schüler, ein echtes Thüringer Waldkind, äußerlich scheu, unbeholfen, verlegen,

nervöskrank, dem Modegeschmack schroff entgegenstrebend, der seine gährende innere Welt gern in sich verschloß, dessen unreife musikalische Versuche die von ihm erstrebte eigenthümliche Gestalt noch nicht klar zeigten, hier war kein Zug congenialer Verwandtschaft, daraus konnte nichts werden. Beide wußten auch nicht recht, woran sie miteinander waren. Sie sahen einander selten, meist blos zufällig, oft ohne sich anzureden. Der Meister rieth ihm bald, wieder nach Meiningen zu ziehen, um dort — Partituren zu studiren.

Doch hören wir Ludwig selbst: „In Folge einer bedeutenden Erkältung in der Beichaise Nachts von Meiningen, bracht' ich den ganzen Winter kränkelnd zu. Schon auf der Reise sah' ich Bilder im Wagen und hörte Musiken, aber nichts von Dem, was meine Mitpassagiere sprachen; denselben Abend wiederholte das Ding sich im Theater, so daß ich zwei Musiken hörte, und gerne vor dem Ende hinausgegangen wäre, hätt' ich mir das zugetraut. Nicht lange, so durft' ich kein Konzert mehr besuchen, weil mir die Musik weh that. Ich warf mich nun auf's Klavier und machte einige Fortschritte; da schwollen mir auf einmal die Finger, und ich mußte aufhören. So kam ich körperlich und geistig herunter, und wär's vielleicht ganz, hätte nicht die heilige Poesie sich meiner angenommen. Auch Philosophie trieb' ich, und sie erhielt mich aufrecht. Beinahe beständig mit Schmerzen und physischer Angst behaftet, war ich freilich nicht im Stande etwas zu schaffen. Das war ein gräßlicher Winter! — Bruderherz! so berichtet er am 2. Mai 1840 an Schaller, das ist nun schon der dritte Brief, den ich Dir schreibe, aber der erste, den ich

abſende, damit Du ſiehſt, wie ich Deiner gedacht. Briefe an Ihn zu ſchreiben, iſt mir eine wahre Herzenserleichterung. Aus dieſen Briefen iſt eine Art Tagebuch geworden. Wenn Du einmal die ganze Geſchichte erhältſt, wird es ein ordentlich Buch ſein. Ich will Dir Einiges vom 2. October 1839 an daraus excerpiren: — Allerlei Klagen, über das, was ſie jetzt Bildung nennen, über die Affektation der Kunſtliebe bei geſchniegelten Menſchen, die den Geſchmack in der Muſik mitmachen wie eine Mode. — Wer die Kunſt in Wahrheit liebt, findet hier beides, ein Roſen- und ein Folterbett. — Alles, glaub' mir, iſt Narrheit, und das Beſte vom Leben iſt das Leben ſelbſt, will ſagen: das unmittelbare Leben nach der Natur, fern von aller vornehmen Lüge, ſie heiße ‚Kunſt' oder wie ſie will. NB.: zu allgemein ausgedrückt und dem Mißverſtändniß preisgegeben. — Die Leipziger Damen ſehen alle ſo übernächtlich aus, nicht wie Geſchöpfe der Natur, ſondern wie Kunſtfabrikate. Die Mädchen bis 10 Jahre ſind zum Theil ſehr hübſch. Die Weiber in Eisfeld und Leipzig ſind wie eine Wieſe und ein Herbarium. — Die Muſik iſt nun auch vornehm geworden, darf alſo nicht mehr zum Herzen reden. Iſt's doch in der vornehmen Welt eine Schande, wenn man's nur merken läßt, daß man ein Herz hat. — Das Populäre wird gänzlich verworfen, einem Mozart verzeiht man es noch als eine Jugendſünde. — Ich will mich über meinen „Erlkönig" mit ganzem Orcheſter machen. Darauf freue ich mich. — Felix Mendelsſohn-Bartholdy, ein ſehr artiger Mann (im guten Sinne), vielleicht noch $^1/_4$ Jude; dies hat ſich in ſeiner Phyſiognomie, beſonders zwiſchen Naſe und Mund in den ſchwarzen Locken-

kopf, die ſchnelle Sprache, mit etwas Anſtoßen der Zunge, und in die Lebhaftigkeit ſeiner Figur geflüchtet. In ſeinem Portrait in der Urania iſt er noch einmal getauft. Des ewigen Juden Heimathloſigkeit, Raſt- und Ruheloſigkeit ſeufzt auf in „Meeresſtille und glückliche Fahrt.“ — Bericht von einem Gewandhauskonzert. Bin ordentlich erſchrocken vor der Gewalt dieſes Orcheſters. Sieben Contrabäſſe und ſo im Verhältniß weiter, und die Muſici alle auf hohen Tritten, gleichſam doppelte Reſonnanz. — Die Stimme der Merti, der Deiner Sophie wunderbar ähnlich. — Mendelsſohn, dem ich Einiges aus meiner letzten Oper zeigte, ſchien nicht zu gefallen, worauf ich mir am meiſten einbildete, das Charakteriſtiſche, nämlich, daß ich die Bäuerinnen ihrer Sphäre angemeſſen ſingen und ſprechen laſſe, was freilich nicht mehr Mode iſt, da z. B. Bellini's Bauermädchen ſich ausdrücken und ſingen wie Herzoginnen, und der bis in's kleinſte Detail gemalte Amtmann in der „Köhlerin“. Er meinte, dieſe Auffaſſungsweiſe verrathe nicht viel Geſchmack. Ich möchte ihn über Falſtaff und Osmin reden hören. Er glaube ſchon, daß ich Glück damit machen könne, doch rathe er mir nicht dazu. Es liegt dies wohl in ſeiner Individualität, der das Naive, Nächſte, Natürlichſte fern zu liegen ſcheint, wie Du Dich überzeugen kannſt, wenn Du in eine ſeiner Kompoſitionen blickſt, es ſei welche es wolle. — Er meint, zu förmlichem Unterricht wäre mein Verſtand ſchon zu gereift, doch wolle er mir Winke geben. Meine Inſtrumentation lobte er, meinte aber, ich ſcheine noch gar nicht zu kennen, was neuerdings geleiſtet worden. Theoretiſches brauchte ich nicht mehr zu ſtudiren. — Das

Verhältniß mit ihm, der ſeines Theils nicht wiſſen wird, wie er mit mir daran iſt — mein Schickſal ſeit geraumer Zeit mit allen neuen Bekannten, weil ich zu keinem mehr das rechte Vertrauen faſſen kann, vorausſetzend, daß ſie mir keines ſchenken. In dieſer vornehmen Welt ſtoß' ich mit meiner Gemüthlichkeit an, will ich's vermeiden, dieſe zurückzudrängen, dieſes — möcht' ich ſagen — Kinderzutrauen, ſo muß ich wieder kalt oder falſch — ich weiß ſelbſt nicht wie, erſcheinen. Das hab' ich ſeit Jahren eingeſehen und mir deshalb vorgenommen, bei meinen alten Bekanntſchaften zu bleiben. Nun aber will's mein Schickſal; ich ſehe recht gut ein, daß ich's nie auf einen grünen Zweig bringen werde. — Hätt' ich nur ein bischen mehr Eitelkeit, eine Meſſerſpitze mehr Eigenliebe, — die Arznei aus dieſem Recept heißt Selbſtvertrauen — ſo wäre mir geholfen. So denk' ich bei Anderen immer mehr an ſie, gewinne eine Vorneigung zu ihrer Perſönlichkeit und vergeſſe meine, oder halte es für kleinlich, faſt ſag' ich ſchmutzig, dieſe fremden Perſönlichkeiten durch gefliſſentliches Anſchmiegen nutzen zu wollen für meine eigene. Es däucht mir unwürdig, ihre Würdigung mit meinem Nutzen zu beflecken, ſie zu ſtreichen, wie die Magd das Kuheuter, damit man etwas herauspreſſe für ſich. Ich achte Mendelsſohn zu ſehr und zu wahr, als daß ich in ein Nutzenverhältniß mit ihm treten könnte, was er erwartet, weil leider in dieſer Welt einer ein Verhältniß, in dem er Nutzen geben kann, nur geſucht glaubt um dieſes Nutzens willen. Die Unterſtützung des Herzogs langt ohngefähr zum Leben aus, aber nicht, Konzerte und Theater zu beſuchen. — Dann meine Geſundheit! Kalte Füße muß ich

verhüten, weil ein Hirnschlag bei meiner Beschaffenheit zu befürchten, und wirklich werd' ich in jedem Konzert unwohl. Ich bin nur ein Sommermensch; ich muß den Dachsen den Winterschlaf ablauschen. So bleibt mir nun nichts, als mich mit ganzer Macht auf die Poesie zu legen. Das hat mich ordentlich gehoben; man sage was man will, die Poesie, namentlich das Drama, besonders das tragische, hat einen geistigenden, erweiternden, heiligenden Einfluß auf seine Priester. Hierin denk' ich auch diesen Sommer etwas zu leisten. — Neulich im Gewandhauskonzert mißfiel ein Gebet (anonym) bis zum völligen Durchfallen; während man schon Zeichen von Ungeduld gab, geht auf einmal das Evangelium „Mendelssohn ist der Autor" durch die Reihen. Da ändert sich's, der schon aufgehobene Stock fällt leise nieder, und statt seiner beginnen die Hände sich hören zu lassen. Nun eine Vermischung von Zeichen des Ge- und Mißfallens; wie das Evangelium herum ist, entsteht ein allgemeiner Applaus, von dem die Applaudirenden noch vor wenig Minuten nichts ahnen. — Ich komme von einer Bierschenke in der Nähe, von deren Gästen ich nicht begreife, wie sie die Langeweile nur eine Stunde beisammen läßt, es müßte denn sein, daß sie sich ex officio Langeweile machen müssen, wozu denn, wie sie's hier treiben, keine lange Weile gehört. Da sitzen Leute von 60 Jahren und darüber, in den Rock geknöpft, Hut pfiffiger als Kopf — nämlich aufgesetzt — eine Cigarre im Mund — ich glaube nicht, daß die Tagelöhner hier aus Pfeifen rauchen — und der Rauch ist eben Alles, wenigstens das Gescheuteste, was aus ihrem Munde geht. Ihre Rede ist „ja" und „nein" und was darüber ist,

iſt in der That vom Uebel. — Es iſt wahr, die Tugend der Artigkeit wird Keiner den Leipzigern abſprechen; mir ſind ſie zu artig. Es wird noch ſo weit kommen, daß ich die Leute zur Grobheit reize, um nur dieſe verwünſchte Artigkeit nicht mehr erleiden zu müſſen. O, Bruder Schaller! wenn ich nicht wüßte, daß eine Vergeltung iſt! — —

Ich bin nun dahinter gekommen, daß ich im erſten Anfang, da wir zuſammen im Garten wohnten, auf dem richtigen Wege war, es wird mir Mühe koſten, aus meiner Verirrung mich wieder auf den verlaſſenen guten Weg zu finden. Ich habe an mir gezweifelt und der Welt getraut, und hätte mir trauen und an der Welt zweifeln ſollen. — Mendelsſohn hat mir gerathen, Partituren zu ſtudiren, und ſich gewundert, daß ich das nicht in Meiningen thue, wo ich es ſo gut könne als hier. Hier fehlt mir das Leben in der Muſik, ich meine, ſo recht mitten drinnen, ebenſo wie in Eisfeld. Mit den hieſigen großſtädtiſchen Muſikern kann man gar nicht ſo bekannt werden, als zu einem gemeinſamen thätigen Leben in der Kunſt gehört. In Meiningen würde ich auch an dem Privatmuſiktreiben der Muſiker Theil nehmen können, z. B. Sonaten mit Begleitung eines Inſtrumentes ſelbſt mit ausführen, was doch weit nützlicher iſt, als das bloße hören, was hier noch dazu unſinnig Geld koſtet, ſo daß ich mir viel davon verſagen muß. Dann würde ich auch eigene Sachen hören können, was hier mit Verſuchen nicht angeht und doch die Hauptſache iſt. — — Zur Chronologie meiner neueſten Lage, d. h. dies Wort buchſtäblich zu verſtehen: Am 4. Mai — ſo ſchreibt er Mitte Juli 1840 — mich in's

Bette legen müſſen. Ein grand Rheuma, das ſich auf die Muskeln der linken Wade geworfen, daſelbſt einen fortwährenden Krampf etablirt, welches Etabliſſement, wie Du Dir denken kannſt, mit ziemlichem Schmerz verknüpft war. Im Bette gab ſich's einigermaßen, der Schmerz ließ etwas nach. Doch ſowie ich aufſtand oder ſaß, wurde er ſo heftig, daß das ganze Gebäude zu zittern begann, kalter Schweiß ſich einſtellte, und die Vorboten einer Ohnmacht, Schwarzwerden vor den Augen, ſich zeigten, wobei ich, nach dem Zeugniß meiner Hauswirthin, ein Leichenanſehen anticipirte, alſo, daß ſie mich wirklich für einen Todescandidaten hielt. Am 11. den Arzt holen laſſen, der nicht zu wiſſen ſchien, que faire. Am 22. und 24. Nachts bis 25. Abends eine neue Bekanntſchaft gemacht und fortgeſetzt, die des Bruſtkrampfes, als welchen ich für das Schrecklichſte erachte, was ich bis jetzt kennen gelernt, eine Vorſchule des Erſtickens, da man jeden mühſam und ſchmerzlich geholten Athemzug für den letzten hält, und an ſeine Liebſten auf der Welt gar fleißiglich und heftig denkt. Vom 25. an mußt' ich in geheizter Stube ſtecken, während ich ſonſt dachte, der Frühling könne nicht exiſtiren, ohne daß ich ihn kontrolire. Am 1. Juni war ich zum erſtenmal wieder 1 Stunde lang außer Bett. Der 3. Juni beſcheerte mir eine Krücke, mit der ich mich in des Hausherrn Garten am Hauſe mühſam und niedergedrückt in den Sonnenſchein ſchleppte. — Beſorgniß ſteten Lahmbleibens, das ſelbſt der Arzt nicht abwies. Am 19. konnte ich die Krücke ablegen und am Stocke allein gehen, freilich nur die 12 Schritte bis zur Gartenbank. — War geblendet von dem grünen Glanz der Erde und

dem blauen des Himmels, dazu ſo allein und hilflos, auch geiſtig — daß mir wehmüthig zu Muthe ward, die Herrlichkeit der Sonnenwelt bedrängte und drückte mich ordentlich. — Nur nicht in der Fremde ſterben! Werd' ich denn je wieder meinen Garten ſehen? Ich fühl's, nicht eher werd' ich mich wieder ruhig und behaglich fühlen. Jedes Blättchen darin iſt mir wie ein Bruder. Ich habe mich ſo hineingelebt, daß er ein Theil von mir iſt. Ich höre ihn rauſchen, meine ganze Kindheit, das einzig Schöne im Leben, und was ſonſt mein Gemüth betroffen, Alles bezieht ſich auf ihn. Er iſt meine ganze Seelengeſchichte. Nur in ihm lebe ich ein ganzes Leben. Ueberall außer ihm bin ich fremd und ungern. O Garten, Garten! unter den ärmlichſten Bedingungen ein Einſiedler in dir! — — Da lieg' ich nun faſt 3 Wochen — noch keine Ausſicht zum Beſſerwerden — ſo ganz allein, ohne einen liebbekannten Ton, als den meiner Uhr. Schmerzen, Sehnſucht zur Arbeit, Sorgen um die Zukunft, denn auf dieſen Sommer ſetzt' ich all' meine Hoffnung. Da fallen mir die prophetiſchen Anklänge ein, die mich ſo eigen trafen, ſo oft ich vor dem Spitale vorbeiging. — Ein Virtuos werd' ich nunmehr nicht, für einen Gichtbrüchigen wäre es auch ein Riſiko. Zumal da bei feuchtem und kaltem Wetter meine Finger kraftlos werden. — Geſtern zum erſtenmal wieder in's rechte Klavierfeuer gekommen. Werde nur zu marode davon. Greift mich nichts ſo ſehr an, als dieſes. — Seltſam, daß ich nicht Einen Bekannten noch beſitze, da ich doch ſchon viele Monate hier bin. — Hätt' ich doch Jemand, nur ein bekanntes Kind, mit dem ich ſcherzen könnte. Käm' nur ein Bekannter. Ich vertrockne von Seiten des

Gemüths. Ich, der jeden Augenblick etwas haben mußte, was mich tief intereſſirte, der, ohne es zu ſagen, mit Jedem fühlte, und oft nicht ſchwächer als der Eigenthümer der Freude und des Schmerzes ſelber, der ſogar in einem wunderſamen Vernehmen mit Bergen und Pflanzen ſtand, weil der Liebesreichthum nicht zu dämmen war, der die Menſchen am liebſten hatte, die ihm am weheſten thaten — blos weil ſie mich nicht verſtanden, — nun ſo einſam; wenn ich bald ſterbe, iſt's an keiner anderen Krankheit als an der, die Aerzte mögen ſie nennen, wie ſie wollen. — Zwiſchen Allem, was ich denke und fühle, zieht ſich eine ſo wunderbar tiefe Sehnſucht nach meinem dicken alten Herrn, wie ich noch keine gefühlt. Beſter Papa Buck! Laſſet uns nur geſund ſein, und es wird uns nicht fehlen. Mir fehlt's aber; ich habe mich als einen zu alten Stamm in die Fremde verpflanzt. — In eine Kirche durft' ich mich im vorigen Winter, aller Sehnſucht nach einer Kirchenmuſik ungeachtet, nicht verſteigen. Mit dem Eintritt in den Konzertſaal bekam ich kalte Füße, ich hörte die Muſik, aber ganz anders wie die Anderen, mit Brauſen und Pfeifen gemiſcht, wobei mein Gehirn glühte, und ganz wirr ward von Fieberphantaſien, ſo daß ich beim Schluſſe allemal froh war und ſpäter gar nicht mehr das Herz hatte, die Conzerte zu beſuchen. — Ich verſuchte es ſpäter mit den Gewandhaus-Quartetten, ich mußte auch dieſe laſſen, und bekam ordentlich eine krankhafte Muſikſcheu, daß eine angeſtrichene Geige mir Angſt machte." —

Da der „akute Gelenkrheumatismus, die Steifheit der Finger" immer wieder kam, und ihm den Beruf

eines Muſiklehrers ſehr bedenklich machte, rieth der Arzt zu einer Kur in Teplitz. Die Mittel dazu fehlten, er ging daher 1840—1841 wieder nach Eisfeld zurück, und miethete dort ein Stübchen beim „Koburger Bäcker an der Pforte.“ Der Plan zu einem Aufenthalt in Meiningen, um dort Partituren zu ſtudiren und eigene Compoſitionen auszuführen, „wo ihn dann ein Winter in Leipzig mehr fördern würde, als ohne jenen ſechs“ — ſcheiterte an den Verhältniſſen. Er ging etwas gekräftigter nochmals nach Leipzig, „um dort äſthetiſchen Studien und literariſchen Arbeiten zu leben, neue und neueſte Muſik zu ſtudiren, und um das Schwanken, das Halbirtſein zwiſchen Muſikus und Tragikus zu enden.“ Hören wir ihn ſelbſt über dieſe nun bald erfolgende Entſcheidung: „Soviel ich bis jetzt aus mir klug geworden, iſt es das poetiſche Element in der Muſik, was mich zu dieſer gezogen hat; und werde ich wohl nur in den muſikaliſchen Gattungen, die auf jenes gegründet ſind, etwas zu leiſten vermögen. Der plaſtiſche Trieb, dem ich komponirend genügen wollte, hat, wie es nicht anders ſein kann, mich in mannigfache Irrthümer gebracht. Und dieſer plaſtiſche Trieb ſcheint das Entſchiedenſte in meiner Natur zu ſein. Ich ſeh' es, in der Poeſie muß ich meinen eigenen Weg gehen; darum nur manchmal ein Freundesantlitz zur Erquickung. — Lebenskunſt die höchſte Kunſt. Was über dem Leben, wiſſen wir nicht, können wir nicht wiſſen. Würde und Glück des Lebens, was wir erreichen können und ſollen. Die Poeſie als ſolche hat zu zeigen, nicht allein, wie die Sünde, die böſe That, die Uebertretung der Pflicht, ſondern auch wie Irrthum, falſcher Schein, Unvorſicht,

ſelbſt der auf's Gute gerichteten Leidenſchaft Uebermaß oder ihr Widerſpruch mit Möglichkeit in Zeit und Ort ꝛc. Würde und Glück des Lebens ſtören können, daß der Menſch ſeines eigenen Looſes Schmied, an dem er jeden Tag, jede Stunde ſchmiedet. Sie ſoll dem Menſchen all' die Masken aufzeigen, in die niedrige Leidenſchaften ſich verkleiden, ihm zeigen, wie er jeden Tag ſich belügt, un- und halbwiſſentlich über ſich ſelbſt, und über Andere, ſie ſoll dem Menſchen die Wahrheit des Lebens zeigen, und ihn dadurch zur Strenge gegen ſich, zur Nachſicht gegen Andere führen. Sie ſoll eine Poeſie der Wahrheit ſein. — Im Allgemeinen hat mich nun der Ton, der jetzt in der Schriftſtellerwelt herrſcht, verletzt, dieſes von aller Pietät verlaſſene Weſen! Jeder Gelbſchnabel will dem Poeten vorſchreiben, wie er dichten ſoll, und hat er den Muth, er ſelbſt zu ſein, ſo entgeht er den ſchlechteſten Perſönlichkeiten nicht. Wer mag da ſeine Kräfte, ſein Leben, ſein Glück, ſeine Geſundheit riskiren! Thue Dir ſelbſt genug, dies iſt das wahre innere Geſetz, dem wir möglichſt nachkommen ſollen. Und hat man es nach Kräften gethan, nicht Geſundheit, nicht irdiſches Wohl zu hoch geachtet, ſie auf dem Altar zu opfern, ſo kommen Menſchen, die ſelbſt nichts produciren, als Kritik in einer Zuckerwaſſer-verſchwemmten, charakterloſen Proſa, die ich nur einen Ohren- und Sinnen-Kitzel ohne tieferen Sinn, ja ohne praktiſchen Werth nennen kann, denn man bringt's nicht ſo weit, nur heraus zu leſen, was ſie wohl mögen gewollt haben, — und gießen ihr Gift darüber hin. Und das Publikum hat einen Geſchmack daran gefunden, ſich auf dieſen Oberflächen zu wiegen in der Meinung, es denke, und

wer weiß wie tief, die productiven Autoren über die Achſel anzuſehen und ſich zu freuen, wenn ſie recht gemein heruntergeriſſen werden. Das iſt das junge Deutſchland. Lies ihre Schriften; es iſt unmöglich, ſich einen Begriff von dieſer Tigergrube zu machen. — Da iſt mir denn der wunderliche Gedanke gekommen, lieber in Ruhe ein eingeſchränktes bürgerliches Glück zu genießen — Schulmeiſter zu werden, wo möglich in Eisfeld ſelbſt. Meines Gartens wegen, in dem ich die meiner Geſundheit allein aufhelfende Bewegung finde, und weil ich Zeit genug überbehalte, mein Steckenpferd im Stillen für mich zu reiten. In der großen Welt iſt auch kein Familienglück denkbar, das meiſte iſt ſchon angeſteckt von der glänzenden Krankheit des Wertherismus, der Schamloſigkeit des jungen Deutſchlands, der Unnatur der franzöſiſchen Romantik. — Du, lieber Schaller! biſt ein Glücklicher. Ich weiß es, ſolch' eine Frau, wie Du ſie haſt, und ich ſie haben möchte, wächſt auch in Eisfeld nicht mehr, aber doch bei weitem eher, als in der größeren Welt. — Darauf iſt mir eingefallen, daß in Meiningen ein ſtehendes Theater ſoll errichtet werden, ich hab' es ſchon wieder vergeſſen gehabt. Das wäre ein Wirkungskreis für mich. Darüber ließe ſich vielleicht der Schulmeiſter vergeſſen. — Sequitur die Moral: Wie ein Narr ſo viele Geſtaltungen annehmen muß, bis er geſcheut wird. Mein Troſt, daß ſolche Phaſen vom Dichter und Muſiker durchlebt werden müſſen, wie ein Teig geknetet wird und gähren muß; je mehr beides, deſto beſſer. Er muß, wie ich neulich von Göthe lernte, jeden Irrthum bis auf den Grund auskoſten. Der Spruch iſt herrlich: „Wer ſeinen Irrthum nur koſtet,

hält lange damit Haus und freut ſich deſſen als eines ſeltenen Glückes; aber wer ihn ganz erſchöpft, der muß ihn kennen lernen, wenn er nicht wahnſinnig iſt," ſagt Göthe, der Mann, der den Muth hatte, das, was er eben war, ganz zu ſein. Wenn nicht dergleichen manchmal Einen tröſtend berührte, könnte man zu Grunde geh'n. Mache ich mich nicht majeſtätiſch, wenn ich auf den Trümmern meiner gehabten Weltanſichten wie Marius auf denen von Karthago ſitze und die Moral daraus ziehe? — Geſtern etwas von R. Schumann geſehen, alſo von der romantiſchen Schule. Ich kann mich nicht recht damit befreunden. Doch — Jeder lebe ſeines Glaubens. — — Ein ſolcher Reichthum von Anſchauungen, dazu ihr praktiſches Verſtändniß, wie er Göthen geworden, muß einen Dichter bilden. Der einſam Aufgewachſene iſt gegen jenen wie der Neuling bei einem vornehmen Eſſen, der keine Speiſe zu behandeln verſteht und aus Verlegenheit weder ſelbſt einen Genuß hat, noch ihn Anderen gewährt, eher den Anderen ſeine Befangenheit und Noth mittheilt. — Habe mich in die Arme der Philoſophie flüchten wollen, um meiner Armuth aufzuhelfen, und meiner inneren Unruhe zu entgehen. Lieber Gott! Die iſt noch ärmer, muß ſich ſogar mit einem geborgten Gott behelfen. — Kennte ich nicht die ungeheure Elaſtizität meines Weſens, ich gäbe mich auf. — — Unſere ganze Erziehung durch Schule, Kunſt und Geſellſchaft arbeitet nur dahin uns zu zerſtückeln, von Glück hat Der zu ſagen, deſſen Sein ſich wiederaufbaut aus den Trümmern, in die man es ſchlug. Sollte nicht der Zweck der Kunſt eben nur der ſein, den zerſtückelten Menſchen wieder zu binden? Dann iſt

S. Bach in der That das Muſter für Komponiſten, wird aber auch nur von Jenen gewürdigt werden, denen jene Selbſtaufbauung möglich iſt. Dieſe Menſchenganzheit muß mein Ideal ſein von nun an im Leben und in der Kunſt. Verſöhnung des Menſchen mit dem Leben — darum ein anderes Leben. — — Um den Geiſt der modernen Zuſtände, beſonders ihrer Aeſthetik halber, die ungeheuer auf die Kunſt aller Gattung eingewirkt, beim Schopfe zu faſſen, habe ich mich einigermaßen in die berufene Hegel'ſche Abſtraktions- und Negations-Philoſophie hineinſtudirt. Ihr Leute in Eisfeld und Hildburghauſen habt gar keinen Begriff von der Richtung der Muſik und Poeſie der letzten Jahre. Wer mit den Grundſätzen zur Production und Beurtheilung beider nach Leipzig kommt, wie mir geſchehen, dem geht es wie einem Landjunkerlein, das, nach alter Mode gekleidet, nach Paris kommt. Er wundert ſich über die Leute, die Leute ſich über ihn. Ich muß mein bischen Aeſthetik rein auf den Kopf ſtellen. Der Unwille, ja Widerwille, mit dem ich daran gehe, die neuen Kleider anzuziehen, entſteht nicht, weil das Alte mir beſſer gefiel, weil es eben alt und das brütende Element war, ſondern weil ich mich nicht dazu bringen kann, das Beſſere um das Neuere zu tauſchen. Den neueren, ultraromantiſchen, oder wie man ihn nennen will, Standpunkt der Muſik, und den, aus dem man ſie, um ſie ſich zu vermitteln, anſehen muß, zu finden, iſt ſo lange vergebens, als man ſich nicht begreiflich machen kann, daß ſie aus ſich ſelbſt heraus in eine Sphäre getreten iſt, die ihr nur ein künſtliches Daſein erlaubt, daß ſie in einem gemietheten Hauſe lebt, nämlich aus einer Kunſt für das Ge-

müth eine des Verſtandes geworden iſt. Mir iſt namentlich im Anfang beim Anhören von Muſiken der neuen und neueſten Schule immer die an Grauen ſtreifende Scheu gegenwärtig geweſen, die mich als Kind in der Nähe eines verſteckten mechaniſchen Triebwerks angewandelt; um ein Bild daher zu nehmen: ich kletterte unter den Glocken des Kirchthurmes über die Stangen hin, die das Werk und den Hammer vermitteln, ängſtlich vermeidend auf ſie zu treten, und doch von aller Grauluſt, dieſem Schwindel an den Gemüths-Abgründen gepackt, es zu thun; denn ich wußte, trat ich auf eine dieſer Stangen, ſo gellte ein Glockenſchlag in mein Ohr, und während ich ſchwankte zwiſchen Drang und Abwehr, hob ſich die Stange wie von ſelbſt und der Glockenſchlag, der erſehnte und gefürchtete, ſcheuchte meine Nerven in ſich ſelbſt zurück. Dieſes Drängen und Rückhalten und wieder Drängen und Rückhalten und auf einmal dieſer Klageton, wie aus der Bruſt eines Dämons! Und ich meinte und meine noch, die Muſik ſolle heilen, nicht zerreißen, ſolle verſöhnen, nicht verletzen. — Ich kann verſichern, daß dieſe Art Muſik mich manchmal zu zerſtören drohte. Wahrlich es iſt weit gekommen, daß man Senf als Gemüſe ißt. — — Das iſt die politiſche Revolution von 1789, die jetzt in der Muſik nachrebellirt, Metzelei, Verhöhnung des Heiligſten, das ſich in die innerſten Winkel der Seele zurückflüchtet, Königsmord in Tönen. — Und was mich ergötzt und entzückt hätte, die Haydn'ſchen, Mozart'ſchen, Beethoven'ſchen Werke, dienten in der Zuſammenſtellung mit jenen nur dazu, mich vollends zu zerreißen. Sie waren die Sonnenblicke im Frühjahr, die alle Knospen der Seele mir deshalb herauslockten, daß

ſie der Froſt vernichte. — Seit Beethoven iſt die Muſik gemüthskrank geworden, ein ewiges Herumgeriſſenwerden vom Himmel zur Hölle, von Hölle zu Himmel; keine Ruhe, kein gaſtliches Plätzchen, aus jedem Blumenſtrauche ſteckt die ſchöne, furchtbar-ſchöne Schlange Wahnſinn die ſpielende Zunge. Das Bild eines Menſchen, der in der Kälte umherirrend, liebliche Mahnung zum Schlafe fühlt, aber aus dem leiſeſten Schlummer gejagt wird durch die Gewißheit, daß der Schlaf ihm zum Tod wird. — — Zur Kompoſition gehört die praktiſche Fertigkeit auf einem Inſtrumente wenigſtens, nothwendig. Uebung auf dem Klavier war mir daher eine Hauptſache, und ich glaube da ſchon etwas vorgerückt zu ſein. Nun kam die Geſchichte mit den gichtartig ſteifen Fingern, die bleibend werden kann, dann die mit meiner Natur im Widerſpruch ſtehende Hauptthätigkeit in der Muſik im Winter, und das Mißverhältniß meines Naturells und Charakters mit der gegenwärtigen Richtung der Muſik ließen mir's zweckmäßig erſcheinen, zugleich aus Vorſorge einen anderen Stab für die Zukunft zu ergreifen, und deshalb beſchloß ich, weil mir doch außer der Muſik und Schriftſtellerei ſchwerlich ein anderer Stand offen ſtehen wird, als der Lehrſtand, was mich etwa zu ſeiner Ergreifung befähigen möchte, nicht außer Acht zu laſſen. — Dazu kam der innere, genau genommen eigentlich der Hauptgrund, daß ich ſelbſt in muſikaliſcher und ſchriftſtelleriſcher Hinſicht, bei den wenigen Bedürfniſſen die ich habe, dann freier geſtellt bin. Sonſt muß ich der herrſchenden Richtung ſchmeicheln, ſo aber wäre ich in den Stand geſetzt, wahrhaft Gutes und Dauerndes nach dem Maaße meines Talents zu leiſten. Und Das

war es ja, was ich von je wollte, nicht die Schmeichelei des äußeren Ruhmes, sondern die innere Beruhigung, die aus dem Bewußtsein quillt, nicht was lockte, sondern was man sollte, gethan zu haben. —

Im Wachen und Träumen verfolgt mich beständig das Ideal eines Schulmeisterlebens auf dem Dorfe, womöglich in schönem Klima, in der Nähe einer kleinen Residenz, wo Musik und Theater blüht, und eine gute Leihbibliothek, etwa bei Meiningen oder Koburg. Im Sommer Botanik getrieben, wozu mir eine ungeheure Lust erwacht ist, gepelzt, gepflanzt, eine Kuh gehalten. Ich würde gesund! Ein patriarchalisches Leben geführt! Das aber nicht eher, als bis ich gute Aussichten habe. Besiegt zu resigniren ist eine Schande, aber als Sieger resigniren, freiwillig herabsteigen. — So daß ich nicht eher zu dichten oder zu komponiren brauchte, als wenn mich der Geist dazu triebe. Dazu einen hoffnungsvollen Jungen, in dessen Unterricht ich auslernte. Was braucht' ich mehr! Ein stilles Leben in der Natur und einen Jungen. — Ich will ein Patriarch werden, sehen, daß ich ein Kind erziehe zu Dem, was ich hätte werden können. — Kantor in Eisfeld möcht' ich sein, mit meinen alten Bekannten leben, Schweine schlachten und verzehren die paar Jahre, die ich noch zu leben habe. Die Kälte in meinen Füßen und Beinen nimmt mit jedem Tage zu und ist nicht zu besiegen. Tabak noch mein einziges Plaisir. Klavier kann ich nicht spielen, da meine Hände nicht gescheidt werden, wie bei uns zu Hause es heißt. Ich wollte, Schaller würde Amtsverwalter in Eisfeld und ich Kantor; nebenbei durch Schriftstellerei wäre schon so viel

zu verdienen, daß man ſich einer ſorgenloſen Exiſtenz erfreuen könnte. Das fühl' ich, modern und elegant werd' ich im Leben nicht. — Jedes Plätzchen in Eisfeld iſt mir jetzt ein Paradies, aus dem ich vertr — ſtill! Nicht dorthin gedacht. Ich möchte fort, ich habe Heimweh. Ich glaube, ich kann keine Bekanntſchaften mehr anknüpfen; es iſt damit ein erbärmlich Ding, wenn man in ſo ſchönen Verhältniſſen gelebt hat. Solch' ein nüchtern Dienermachen, Lügen, Bücken und Rückſichteln, — Gott beſſer's! Wenn's kein inniges Verhältniß werden kann, lieber ganz allein! Freilich ein einſamer Menſch iſt wie ein leerer Magen, er reibt ſich ſelbſt auf." —

Und nun noch Einiges aus dem Tagebuche des Dichters. Im März 1840: Sonderbares Phänomen — von dem Ideenbilde in mir beobachtet, daß eine Ideenanſchauung, ehe ſie völliges Bewußtſein gewinnt, gewöhnlich — wohl immer, nur bei nicht ſtets gleich darauf gerichteter Aufmerkſamkeit und nicht immer beobachtet — wie ein ungewiſſer Farben- auch Formſchein ſich zeigt; wie das Bewußtſein ſich deſſelben zu allmählig klarerer Erkenntniß bemächtigt, wird Farbe und Form, erſt chaotiſch und formlos, entſchiedener und entflieht zuletzt. Gedanke an ein inneres Auge, das nach ähnlichen Geſetzen verfährt, wie das äußere? Wie denn, wenn wir eine Wiederholung der Sinne in uns hätten, die Phantaſie weiter nichts wäre, als ein feinerer Körper mit feineren, aber denſelben Sinnen? Oder daß immer Körper in Körper gepackt ſind, immer feiner nach innen, jeder innere dem äußeren gleich, nur feiner wäre? Magnetismus. — So Göthe und Schiller; ſowie ich

mich nicht allein ihrer ſelbſt, ſondern einzelner Eigenſchaften derſelben erinnere, oder in irgend einem Dinge eine Eigenſchaft mir vorkommt, die mich an jene erinnert, ſo geht dieſe innere Farbenerſcheinung vorher. Sowie aber meine Aufmerkſamkeit und das Bewußtſein dieſer Erſcheinung dazu kommt, verſchwindet ſie und es iſt mir mit ihr wie mit den letzten Traumworten, die man beim Erwachen noch zu hören glaubt. Doch kann ich mir dieſe Phänomene noch ohngefähr willkürlich zurückrufen, und mit dem Phänomen fühle ich die Anweſenheit einer gewiſſen, ihm entſprechenden und es ſtets begleitenden Stimmung, jedoch auch mehr traumartig; — Göthe — ein Gelb mit ganz leiſe grünlich-bräunlichem Schein, etwa das Mittelding zwiſchen trocknem und aufgelöſtem Schüttgelb; Schiller in's Blaßcarmoiſinfarbene, durchſichtiger, wie das Roth ohngefähr, was die Abendſonne auf weißem Papier zeigt. Jedes Gedicht, das in mir entſteht, iſt erſt blos eine Stimmung und eine Farbenerſcheinung des inneren Auges, darin eine Bewegung, als wolle es ſich geſtalten. Die Idee zum ‚Eckart' hab' ich mehreremal als eine Art Tempel geſehen im gelblichen Lichte; mit einem Worte, als etwas Architektoniſches — zwiſchen einem erhabenen Gebäude und einer erhabenen nackten Menſchengeſtalt, und zwar, als ich die Grundzüge ſchon entworfen hatte. Sowie das Entworfene aber deutlich vor mir ſtand, daß es ſo zu ſagen nicht mehr bloße Stimmung war, war das Bild verſchwunden. Einmal überraſchte das Bewußtſein das Bild, ich war überraſcht, denn es war das erſtemal, daß ich das Daſein des Phänomens bei einem ſchon begonnenen Gedichte wahrnahm, — das Bild, wie ich es

deutlich betrachtete, verſchwand, und ich entſinne mich ſeiner ſeitdem nur wie eines Traumes, von dem man die Stimmung ſich noch zurückrufen kann, aber keine Form. Seit ich den Gedanken gefaßt, zu beobachten, habe ich die Unbefangenheit verloren, und meine Phantaſie macht mir willkürlich ähnliche Erſcheinungen vor. —

Es wäre gut, wenn ich die überflüſſige Gluth durch Schreiben los werden könnte, wie die aſiatiſchen Schlangenbanner ihre Schlangen in ein Tuch zu beißen reizen, damit ſie ihr Gift verlieren. — Meine Hauswirthin hat mir eine Art Antrag gethan, ein Mägdlein von 12,000 Thlrn. zu heirathen, was ich aus allerlei Gründen bei Zeit abgelehnt habe. — Das ewige Fliehen. Wir jagen nach Etwas mit allen Kräften. Im Streben iſt es unſer, im Beſitz nicht mehr. Wir jagen einem Neuen nach, erreichen es und ſehnen uns wieder nach Jenem. Woran halt' ich mich in dieſem allgemeinen Flieh'n? An mich ſelbſt? Ich ſelbſt erſcheine mir anders, als ich bin. Je tiefer ich in mich ſchaue, deſto fremder werd' ich mir. Dem Freunde wird der Freund fremd; ſie betrachten einander ſtaunend, ſehnſüchtig nach dem, was ſie aneinander gehabt. Vergebens — ſie haben's nicht mehr. Die warmen Hände erkalten und laſſen ſich los. Es treibt uns in die Gauen und Verhältniſſe unſerer Kindheit. Wir eilen im Sturm dahin — und finden ſie nicht mehr. Es iſt noch der Baum, noch das Haus, noch die Gegend — aber wir ſind nicht mehr die Alten. Der Schmetterlings- und Blumen-Staub unſeres inneren Lebens iſt abgeſtreift, darum erſcheint uns die Welt ſo farblos. Wir ſtehen noch im Paradies, und

haben's doch verloren. — Du willſt fern von den Menſchen ſein, und willſt ſie doch lieben? Eben damit ich ſie lieben könne, will ich ſo fern als möglich von ihnen ſein. — Der dicke Herr hat die Gicht in der Hand. Mich darüber gefreut, denn das war's, was ich ſchon längſt wünſchte — nun wird er ſeinen Magenſchmerz los. — Die ſtärkſte iſt die verborgene Kraft. — Wer es zu der Kindlichkeit gebracht hat, etwas Schönes zu ſehen, ohne es zu begehren, der hat das wahre Gefühl für Schönheit. Für die anderen Gemüther giebt es nur Reiz. — Sarkaſtiſches Geſicht, das nur auf einen Anlaß harrt, ſeinen Witz loszulaſſen — ein Mauſefallengeſicht. — Philoſophie ſetzt Gränzſteine, Poeſie ſchafft ſie hinweg. — Was du ſollſt, weißt du, und thuſt es nicht; was du willſt, weißt Du nicht, und thuſt's? Mein Gott! ich bin ein Menſch. — Sowie Eines ſtirbt, iſt es uns fremd; es ſcheint doch, daß weder Körper noch Geiſt ſich dem befreundeten Anderen anſchließen, ſondern nur die gleiche Handhabung. Es iſt die Gewohnheit zweier Handwerker, etwa eines Schmieds und Schreiners. Der Eine kennt des Anderen Schlag, ſie ſelbſt brauchen ſich nicht zu kennen. Des Menſchen Element iſt die Täuſchung. — Er gräbt und gräbt immer, glaubt etwas heraus zu graben, zu ſpät merkt er, daß er ſich hinein gegraben hat. — Wenn du an Treue zweifeln zu müſſen meinſt, ſei ſelbſt treu, ſo brauchſt du's nicht. — Sentimentalität, eine ſtudirte Kokette, eine wandelnde Satyre auf das Gefühl, die, alt, nur ſich ſelbſt gefällt, die ihre mangelnden Reize durch grellen Putz erſetzen will, und ihr Hanswurſtenkleid ſelbſtgefällig belächelt. — Die Komponiſten zeigen jetzt nicht Begeiſterung, ſondern In-

duſtrie, ſie erfinden neue ſeltſame Wendungen, wie die Coiffeurs und Friſeurs auf neuen originellen Lockenſchwung, die Fabrikanten auf neue Muſter denken. In der Poeſie iſt's ähnlich. — Ich habe die ſeltſame Schwäche, die Leute, die mir weh thun, lieb zu gewinnen, weil die Urſache des Anfeindens nur darin liegt, daß ſie mich nicht verſteh'n. — Der Beſitz in der Ferne, wenn er auch die hellen Farben der ſinnlichen Gegenwart nicht hat, hat den herrlichen Vorzug, daß er ohne Wechſel iſt; der Freund mag ſterben und er iſt doch bei mir. — Der Dichter Vor-, der Leſer Nach-Träumer. — Die Vergangenheitsmenſchen, abgeſchloſſene Charaktere, die ruhig dahinleben, indem ihr Spannungspunkt vorbei iſt. Gegenwartsmenſchen, die praktiſchen Ergreifer des Augenblicks, die eigentlich Lebenden. Zukunftsmenſchen, immer erwartend, zögernd zu ergreifen, mit ihren Plänen immer der Zeit vorauslaufend, die Narren der Zeit, unbeſtimmt, und kein Ziel erreichend. — Verlangt nichts von Anderen, Alles von euch ſelbſt, ſo wird Verzweiflung außer Eurer Bahn liegen. — Es giebt einen Stolz, der uns über die Eitelkeit hinwegſetzt, er heißt: Beſcheidenheit. — Die größte Gabe von Gott iſt, daß ich mich über das Kleinſte wie ein Kind freuen kann. — Während der Blüthezeit iſt das Geſicht der ganze Menſch, alle ſeine Eigenſchaften in ihm verklärt. Dann wird der Menſch einſeitig und auch ſein Geſicht; eine Eigenſchaft wird überwiegend, das Geſicht iſt kein Ganzes mehr und bekommt den ſogenannten charakteriſtiſchen Zug. — Erſt trägt das junge Leben uns, dann, wenn es alt und müde wird, müſſen wir das Leben tragen. — Warum man die Poeten hungern läßt? Man glaubt, daß kein

Poet je Alles herausgesagt, was er fühlte, und es ist der Poeten eigene Klage, daß gerade das Beste drinnen bleibe, deßhalb will man sie transparent machen. — Der liebe Gott hat ihm die Glückseligkeit gegeben, ein guter Mensch zu sein, und er will noch belohnt sein! — Die Welt hat ein liebestrunkener Gott geschaffen, um das, was ihn erfüllte, auch außer sich zu sehen. — Skizze eines Dramas, nach dem Evangelium, in einfacher Sprache, naiv auszuführen. Christophorus, ein Mysterium. — Die Charaktere wären leicht zu fassen. Judas, wie er abtrünnig wird, giebt ein psychologisches Gemälde. Ein einziger Stoff. Zur Glorie der christlichen Religion. Ich will ein Christ dadurch werden und hoffe Manche in unserer indifferenten Zeit dem Christenthume wieder zuzuführen. Einfachheit und Wahrheit die Augenmerke. — Die Jünger selbst, wie sie ihn falsch verstehen. Maria, Martha, ein schönes Idyll — das aber leicht verdorben werden kann, wenn nicht der einzig richtige Ton getroffen wird. Es muß selbst dem wenig Unterrichteten das Evangelium im Zusammenhang seiner Geschichte und Lehren geben, daß er, was dort auseinanderliegt, zusammen habe. Es muß die ganze Seelengeschichte der Menschen darin vorkommen; der ganze Kreis des Menschlichen vollendet werden. Petrus, Ehrsucht, trotzig und verzagt, wacker. Zarte Liebe der Maria, Lazari Schwester. Alles Maschinenartige, Effekthaschende muß vermieden werden, ebenso alle spinnenbeinig ausgreifende Speculation; doch diese vielleicht im Nicodem, dessen Theorie und Denkgerüst durch eine einzige Wort-That des Heilandes umgeworfen wird. Dazu ein Engelchor. Der kalte Denker weint und nimmt mit

Entzücken wahr, daß er ein Herz hat, und im Herzen einen Himmel, Das in ſich, was er mit Anſtrengung außer ſich geſucht hat. Jede Scene muß ein Gemälde ſein, oder eine plaſtiſche Arbeit. Das Entgegenſtemmen der jüdiſchen Schriftgelehrten, verſchiedene Charaktere und alſo verſchiedene Bedingniſſe des Widerſtandes, hierin kann eine ganze Kulturgeſchichte liegen. Alles kindlich gehalten. Oelbergſcene. Weder die Perſonen noch der Dichter, und der am allerwenigſten — dürfen Begeiſterung zeigen, der Leſer muß begeiſtert werden. Gerade das Widerſpiel von der Meſſiade muß es werden. Jeder Prunk und Malerei ſtört hier. Die höchſte Einfalt, dabei ein Schatz von Lebensweisheit. Der Geiſt des wahren Chriſtenthums und des Menſchenthums muß darin wehen, fern von aller Polemik und Controverſen. Wie aber nun? Der Heiland als Menſch oder Gott? Iſt nicht das Reinmenſchliche dem Göttlichen näher als alle ſtorchfüßigen Tiraden? Dieſe beſonders zu vermeiden. Er geht in's Kleinſte ein, hat Sinn für das Beſchränkteſte, zeigt ſich menſchlich beſorgt um Kleines, aber nie grübelnd. Nichts, was ihm nicht wichtig wäre. Alles Menſchliche iſt an ihn gewieſen. Jeder Schmerz, jede Sorge, ſei ſie auch ungegründet, iſt auch die ſeine, denn die Kranken bedürfen des Arztes. Ebenſo erfreut er ſich der Freude, ſelbſt der ungeſchickten, unbequemen. Alles Myſtiſche, Karfunkelmäßige, Symboliſche in der Behandlung ausgeſchloſſen. Die Anſicht der Natur eine freundliche, lebenskräftige. Das Stück muß die reine Form werden, durchſichtig und klar wie ein Thautropfen. Nichts von Weltſchmerzen und anderer moderner affektirter Nervenſchwäche. Die wunderlich ehrſüchtigen

Träumereien der Jünger, deren jeder ihm seinen eigenen Plan unterlegt, seine lächelnde Geduld mit ihnen, wie mit Kindern, sogar liebendgutmüthiger Scherz und scheinbares Eingehen auf ihre Ideen, durch welches er sie selbst zur Einsicht ihrer Träumereien bringt, ohne daß sie noch wissen, welche andere Absicht sie ihm unterlegen sollen. Petrus, der Ehrgeizigste, wird sogar einmal bitter und trotzig, wie Kinder, denen ihr Wille nicht geschieht. Durch wenige sanfte Worte weiß ihn der Heiland so zu rühren, daß er wie ein Kind weint und bittet. — O, es ist ein göttlicher Stoff, aber welch' ein kindlicher Dichter gehört dazu. Ich glaube, in meiner Natur liegt etwas Verwandtes, was ich leider selbst durch eigene und fremde Schuld verlor, indem oft eine krampfhafte Reizbarkeit den Kinderfrieden aufhob, die den Liebesreichthum meiner Natur so versteckte, daß ich selbst erschreckend ihn suchte. Darum möcht' ich auf dem Lande in still gemüthlicher Armuth leben, von Niemand gekannt, wünschend, ja ersehnend, daß meine Productionen Menschen wohlthun möchten, aber Dank und Anerkennung verschmähend, nicht aus Stolz oder Menschenscheu, sondern aus Liebe, die nicht bezahlt sein will. —

Und nun, beim Abschiede von der Jugendzeit des Dichters, als Gegenbild noch eine kleine humoristische Tagebuchs-Skizze: „Gespräch mit der deutschen Muse, wie's ihr ergangen." Sie ist im Abscheiden. Todkrank, ein Jakobinerkäppchen auf dem Kopfe. Die runzlichten, rauhen Hände, vom Viehmelken unter Voß. Sie ist fieberkrank gewesen in der Byronssucht, in Griechenland und Afrika schwarz gebrannt, voll Schutt und Sand. Unter Schlegel ist sie nobel geworden und vor-

nehm. Mit Luſt erinnert ſie ſich des Mittelalters, Wolframs, Hartmanns, H. Sachſens, Luthers; — Tiecks, Schillers, der ſie nur ein bischen zu ſehr mit Moral geplagt. Fouqué mußte ſie oft als Pferde- und Hundehalterin dienen, beſonders der lichtbraunen; bald reizte er ſie zur Berſerkerwuth, bald mußte ſie vor frommer Weichlichkeit verfließen. Reifrock. Zur Elfenzeit fuhr ſie noch luſtig und neckiſch durch die Wälder. Altnordiſche Zeit, wo ſie mit den Rieſinnen durch die Nebelſchluchten zog — dann als Harfenmädchen und Räuberweib. Wie ſie gräciſirt wurde. Nicolai hat alles Poetiſche von ihr herabgeriſſen. Sie hat unter Claudius Boten gehen müſſen. — Der Dichter will ihr helfen. „Ach, guter Freund, du ſiehſt mir auch zu traurig aus, ſo als ob ich dir helfen müßte. Ich danke dir für den guten Willen, aber ich werde wohl daran glauben müſſen, wenn mir Niemand anders hilft. Sie lächelt, erhebt ſich auf einmal und bekömmt Flügel. Ich: „Ach, was werden die Deutſchen ſagen, wenn du fehlſt.“ Sie: „Sie haben mich ſchon nicht mehr, und merken's gar nicht, jetzt haben ſie die Frau Gemeinheit, und denken, ich ſei's. — Mich aber ſtießen ſie aus dem Haus. Da wanderte ich weit. So lange Schiller lebte, blieb ich bei ihm, obgleich er neben mir noch die Frau Philoſophia hatte. Seine Nachahmer hätten mich aber bald in ihren Phraſen erſäuft. Da bin ich wieder geflohen. Sie machten eine Puppe an meiner Statt, aber ſtatt Blutes goſſen ſie ihr Zuckerwaſſer in die Adern. Voß hat eine Kuhmagd auf den Thron geſetzt, und Klamer Schmidt. Hans Sachs meinte es gut, aber da er ein Schuſter war, wollte er mich über den Leiſten ſchlagen;

auch Luther meinte es gut; seine Schüler aber reformirten mich hinaus." — —

„Auf das Drama habe ich große Hoffnung gesetzt; von allen Seiten beginnt man es zu fördern, und in seine alten Rechte einzusetzen, wozu vornehmlich die Verdorbenheit der Oper Anlaß sein mag. Solche Zeiten sind gut, das Talent erkennen und würdigen zu lassen. Deßhalb habe ich die Hälfte meiner Zeit dem Studium und praktischen Versuchen in diesem Fache gewidmet. Eine Kunst, die jung wieder aufsteht, trägt auch ihre Priester höher und kräftiger empor, denn die Bewegung ist die Mutter des Werdens. — Nun soll kein Tag vergehen, ohne etwas Dramatisches zu lesen und zu arbeiten. — **Mir genügt das Vage der Musik nicht mehr. Gestalten muß ich haben.**"

Mit diesen Worten, die im gährenden Jugenddrange wohl kein Musiker von Beruf niederschreiben wird, ist es klar von Ludwig selbst ausgesprochen, daß es ihn nun vom Tonbilde zum Wortbilde drängte, daß, zumal bei anhaltender Kränklichkeit, die Musik nicht sein Lebensberuf werden konnte. Mendelssohn-Bartholdy's Urtheil wird durch das im Wesentlichen völlig übereinstimmende Urtheil sachkundiger Musiker, nach Prüfung der Nachlaßkompositionen, bestätigt. Die Lieder nach Schiller und Göthe „den Manen seines theuern Lehrers Morgenroth in Eisfeld geweiht" (1834), die 1839 bei Kesselring erschienen, sowie die Operetten „die Köhlerin" (1838), „die Geschwister" und andere in Skizzenbüchern aus den Jahren 1834—1840 zeigen sämmtlich, trotz einzelner Schönheiten, mit den dichterischen Erstlingen verglichen, keine scharf ausgeprägte Originalität. Vergleicht man

ſie mit den Werken gleichzeitiger Muſiker, ſo ergiebt ſich das auffallende Reſultat, daß ſie in Form und Inhalt etwa 30 Jahre hinter der Richtung des Geſchmacks, der Ausbildung der Kompoſition und der Klaviertechnik jener Muſikperiode zurückliegen. Sie erinnern weder an Beethoven und Schubert, die bereits abgeſchieden, deren Werke aber doch damals faſt allgemein bekannt waren, noch an Mendelsſohn-Bartholdy und Schumann. Sie ſind faſt wie aus Mozarts Zeit, die Lieder in der Weiſe Zumſteegs, Lindpaintners, Reichardts, die Operetten an Weigel erinnernd. Die Lieder ſind dem Volkstone nachgebildet, in knapper Form ſich an das ſtrophiſche Versgebäude anſchließend, ohne weſentliche Vertiefung des Wortes durch die Melodie. Ueberall ſchlichteſte Einfachheit, keine Spur von Sturm und Drang. Die Melodieen ſind mehr characteriſtiſch als ſinnlich reizend, das Streben nach dramatiſcher Beſtimmtheit im Ausdrucke der Leidenſchaft iſt überall ſichtbar. Das werthvollſte Lied iſt unzweifelhaft Göthe's Gretchenlied: „Ach neige, du Schmerzensreiche“ und der „Erlkönig“. Erſteres wurde in einem im Jahre 1866 vom Herrn Kapellmeiſter Laſſen veranſtalteten Concert in Jena mit vielem Beifall aufgenommen. Hier zeigt ſich eine feine Individualiſirung, echter Liedton, neue originelle Herzensklänge und markig dramatiſcher Ausdruck. Auch die Behandlung des Erlkönigs zeigt entſchieden dramatiſches Talent. Jede Perſon iſt durch einen anderen Sänger vertreten (Tenor, Sopran, Baß), der erzählende Rhapſode durch den Chor. Die Begleitung deutet unverkennbar bereits auf die von ihm in Leipzig beabſichtigte Orcheſtrirung, die aber im Nachlaſſe nicht gefunden wurde. — In den

ersten poetischen Versuchen Ludwigs blitzt seine Originalität viel gewaltiger durch, auch hier aber zeigt sich gar keine Verwandtschaft mit gleichzeitigen Dichtern. Auffallend ist, daß in seinen damaligen musikalischen Studienheften besonders die Choräle am meisten technische Gewandtheit zeigen. Er studirte damals S. Bach leidenschaftlich, besonders die chromatische Phantasie und übte sich eifrig im Fugenstyl. — R. Schumann, der damals im gährendsten Jugenddrange musikalischen und literarischen Lebens in Leipzig lebte, wollte er aufsuchen, aber er that's nicht. Sie sahen sich später in Dresden, bisweilen.

Es ist sehr charakteristisch, daß seine Abneigung der neuromantischen Musik gegenüber mit der Zeit eher zu als abnahm. Seine ersten Operntexte, besonders Signor Formica, wie die ersten novellistischen Skizzen und Versuche erinnern unverkennbar an A. Hoffmann, aber der ethische Drang, das Streben nach besonnener Klarheit, führte ihn trotz innerlicher Verwandtschaft mit den Dichtern der Sturm- und Drang-Zeit und der romantischen Schule durch eigenthümliche Selbstbildung bald zu ganz anderen Wegen. Mozart's und Shakespeare's Werke wurden und blieben ihm „ein Stahlbad des Geistes und Gemüths." Sie nannte er die „echten Romantiker." — Er sagte mir in späterer Zeit oft, daß die Einwirkung Hoffmann's ein großes Unglück für unsere Literatur gewesen sei, man werde es doch nie ganz los, in einer poetisch confusen Zeit geboren zu sein, seine erste Nahrung aus solchen Einflüssen erhalten zu haben.

Daß er nie wieder komponirte, das ist wohl der klarste Beweis, daß die Musik nicht sein Lebensberuf

war. Er ſuchte das Muſikertemperament los zu werden, das Hoffmann' und Rouſſeau' lebenslänglich beherrſchte, und doch nicht zum Muſikerberufe führte. Er entſagte auch ſpäter faſt ganz dem Klavierſpiele. Nur einigemale habe ich ſein ſehr originelles Klavierphantaſiren gehört, das, voll reichſter Erfindung im markigen Style Händels und Bachs, mir einen unvergeßlichen Eindruck machte. Das Dramatiſch-polyphoniſche in Mozarts Opern und Beethovens Symphonien verglich er oft, völlig zutreffend, mit Shakeſpeares Kompoſition.

Mit den Muſikern und Literaten in Leipzig verkehrte er öfters, doch bildete ſich kein innerlich förderndes Zuneigungsverhältniß. Oft ſprach er von einem ihm ſehr zuſagenden Freundesverhältniß mit einem geiſtreichen originellen Gelehrten, dem Dr. ſpäter Conſul Wetzſtein, der ihm rieth, mit ihm nach dem Orient zu reiſen, wozu Ludwig wenig Luſt hatte. — Er wollte damals „durch Novellen ſoviel Geld verdienen, um ſich an's Theater zu machen." Einige Gedichte von ihm wurden im „Komet" aufgenommen. Eine Parodie auf die Tendenzpoeſie fand keinen Verleger. Er dichtete an der „Bernauerin", ſtrebte darin „nach dem Naturtone der Leidenſchaft ohne alle rhetoriſche Behandlung." Danach fragte kein Verleger. „Mein alter Stern oder Unſtern, ſo ſchreibt er an Schaller, daß mir eine Menge Novellen- und Dramenpläne auf das Papier kommen, daß die Maſſe der unfertigen Geſchöpfe darin ſich entſetzlich vermehrt, die, wie jener Hirſch vor ſeinem muhamedaniſchen Maler, mein Bett allmälig umlagern, Leben verlangend." — „Er möchte nach Amerika gehen, um unter dem jungen kräftigen Volke ein neues Theater zu gründen." —

Von den dramatiſchen Arbeiten und Plänen aus dieſer Zeit werden wir Einiges kennen lernen. Die kleine hier mitgetheilte Myſterienſkizze zeigt in ſchlichter Weiſe das naive reine Kindesgemüth des Dichters, das er ſich in allen Wandlungen ſeines autodidaktiſchen Bildungsganges treulich bewahrte.

Den Gedanken, Lehrer zu werden, gab er erſt auf, als er einſah, daß der dramatiſche Beruf ein ganzes Leben forderte. Daß er ein bedeutendes Lehrertalent hatte, das werden Alle bezeugen, die ſich der unvergleichlichen Originalität ſeiner Geſpräche erinnern. Anſchaulich belehrend feſſelten ſie jeden Stand, jedes Lebensalter in eigenthümlich anregender Weiſe. Er verſtand es, wie nur Wenige, das Innerſte der menſchlichen Natur zu beleuchten und mit Blitzſtrahlgedanken ſchlummernde Geiſteskeime zu wecken. Er zeigte dies Talent ſpäter in ſegensreicher Weiſe im patriarchaliſchen Kreiſe ſeiner Familie, beim erſten Unterricht, bei der Erziehung ſeiner Kinder, wie im Verkehr mit ſeinen Freunden.

So wurde denn nun die dramatiſche Kunſt für immer das Ziel ſeines Lebens.

Die Orientirung, das Sichbahnbrechen auf dieſem Gebiete war, den damals herrſchenden Richtungen gegenüber, für eine ſo eigenartige Natur nicht minder ſchwierig als auf dem Gebiete der Muſik. Er ſehnte ſich nach „den Anſchauungen plaſtiſcher Kunſt, nach belehrendem Umgange mit Künſtlernaturen, nach ländlichem Stillleben in ſchöner Naturumgebung, in oder bei Dresden.“ Die Gemäldegallerie, das Theater lockte ihn mächtig. „Er möchte gern in Dresden leben um der Kunſtdinge willen.“ —

Noch einen raſchen Rückblick auf dieſe Jugendperiode, dann vorwärts. Sie war auffallend arm an äußeren Erlebniſſen. Man denke an Göthe's, an Leſſings Leben in Leipzig. Es war freilich damals eine ganz andere Zeit, und Beide waren nicht krank. Aber der Kontraſt iſt ſehr auffallend. Welch' eine reiche Wechſelwirkung, welch' Beiſammenſein und Aufeinanderplatzen der Geiſter dort — und hier ein tiefeinſames Leben. Und doch ein urwüchſiges echtes Leben, trotz allen Hemmungen der Krankheit. Klar und anſchaulich ſteht es hier vor uns, das originale Jugendbild, das Charakterportrait Ludwigs, mit ſchlichten markigen Zügen, ſtizzirt von ihm ſelbſt. Noch ſonderbar verhüllt und geheimnißvoll in ſich verſchloſſen, doch unverkennbar das Bild einer Originalnatur von unvertilgbarem Gepräge. An Rouſſeau erinnernd, und doch eine echtdeutſche, geheimnißvoll waltende keuſche Naturkraft, aus ureigenem Quell hervorſprudelnd, nach Durchbruch drängend, um ihren eigenen Weg ſich zu bahnen. Ein Originalcharakter, in verborgenſter Einſamkeit ſich bildend, nicht im Strome der Welt, der lieber in beſcheidenſter Enge und Entſagung ein Prieſter der Kunſt und Wahrheit werden will, als für eine ruhmvolle äußere Exiſtenz ſeine innerſte Exiſtenz aufgeben. Ein bleibender Grundzug, wie einſt bei Hamann. — Lieber ein armer Dorfſchulmeiſter, als ein Knecht der Mode, ein Diener der Unnatur und Lüge, ein Sklave des Mammons. — Halb Phantaſt, halb Philiſter: die Signatur einer echten Künſtlernatur, voll drängender innerer Schaffens-Unruhe, und doch auch voll behaglichem Phlegma. Je genialer die Natur, deſto wunderlicher ihre

Mischung. Was aus dieser seltsamen Mischung wird, darauf kommt's an. Meist nur der komplette Phantast, oder der radicale Philister, der Romantiker oder Nicolait, der Idealist oder Realist. Was Ludwig aus dieser geheimnißvollen Mischung seiner Natur, trotz allen Hemmnissen seiner Bahn gemacht hat, das ist's, was seiner künstlerischen Selbsterziehung ein ausgezeichnet eigenthümliches, fast klassisches Gepräge gab. Statt Mendelssohn-Bartholdy ein Charakter wie S. Bach oder M. Hauptmann als Lehrer und Meister — da konnte es wohl Ernst werden mit dem Kantor in Eisfeld. — Was dem Dramatiker fehlte, das war freilich nicht im traulichen lieben Städtchen zu finden, wohin das Heimweh ihn lockte. Das Paradies der Kindheit war verloren. Der Blick in die wild durcheinanderbrausenden Strömungen der modernen Kunstwelt, der Biß in den Granatapfel war gethan. Er kann nicht zurück, er muß vorwärts. Das Musikerschiff soll nicht landen, es wird verbrannt. Die treuherzig-schlichte Thüringernatur muß durch's Fegefeuer der philosophischen Reflexionsbildung, sie muß hinein in den dramaturgischen Wirrwarr, in die politisch-socialen Parteikämpfe einer gewaltig aufstrebenden neuen Zeitepoche. Da war's fast unmöglich, eine naturwüchsige Selbstbildung festzuhalten und naiv zu bleiben. — „Das Vage der Musik genügt mir nicht mehr. Gestalten muß ich haben." Und sie sind da. Was das Leben dem Kranken versagt, das zeigt ihm im dämonischen Zauberspiegel seiner einsamen Zelle die Muse. Das ist seine Welt, ihnen Leben zu geben sein Beruf. Sich läutern und klären und durchsetzen als Dichter, dabei bleibt's nun für immer. — „Mit den

Fehlern des Talents ist's wie mit den Blasen im Trinkglase. Wer sie weg haben will, der muß das Glas zerbrechen." So sprach er einst zu mir. — Wird es ihm als Dichter gelingen, das, was ihm fehlt, zu erringen? Noch fehlte dem Zauberlehrlinge der Weg zum rechten Zaubermeister. Bald sollte er ihn finden.

---

3. In Meißen und Dresden (1843—1865).

Ludwig zog nun im Jahre 1843 auf kurze Zeit nach Dresden. In den Jahren 1844—1850 lebte er in Garsebach und Meißen. Die Waldluft, die ländliche Einsamkeit that ihm wohl, und kräftigte seine Gesundheit. Er dichtete viele Lieder, Novellen und Dramen. Lessings Dramaturgie studirte er damals eifrig. „Ich schreibe dir, so berichtet er seinem Freunde L. Ambrunn im Jahre 1844, aus einem der lieblichsten Winkelchen Erde, links vor mir prächtige Felsen, rechts die kleine kühle Triebische, darüber Berge mit grünem Busch bewachsen, um meine Residenz, in einer Schleifmühle, ungeheure herabgerollte graue Felsblöcke von mannigfachsten Formen, und schlanke grüne krause Erlen bunt untereinander, und in welcher Richtung ich den Triebischgrund durchziehen mag, so wird's immer schöner. Meine Werkstatt schlag' ich bald hier, bald da auf; einmal zwischen den Felsenblöcken an der Triebische nahe bei, — ein alter Erlenstrunk hält mir das Dintenfaß, die Mappe

auf meinen Knieen ist mein Tisch; bald über der Klausmühle, dem romantischsten Punkt, den ich auf der Welt kenne, etwa zwei Stockwerke hoch, einen schmalen Weg sperrend, der durch junges Gebüsch in wunderschönen Linien herunterläuft, so oft geschlängelt, daß man merkt, er selber mag nicht von dem schönen Berge herab — was ihm nun freilich nicht zu verdenken, da das Thal noch schöner ist; bald horste ich, auf meinen poetischen Eiern brütend, auf dem Gipfel eines Felsens. Ob ich gleich allein bin, hab' ich nicht die mindeste Langeweile, ich wende meinen Kopf, so hab' ich das Thal mit edlen, guten, ernsten, komischen und bösen Bewohnern bevölkert. Wenn mir's gefällt, geh' ich mit Göttern und Königen um; in einem Anfall von Herablassung kegele ich mit Bauern, — die übrigens hier meist reich sind, und so gebildet, wie bei uns draußen angesehene Bürger." — „Nach Garsebach, so lautet eine andere Niederschrift, einem reizenden Erdwinkelchen, just wild genug, um mir zu gefallen, und zahm genug, da wohnen zu können, wozu ich mich denn mit Gott entschlossen habe." — „Viele treffliche Menschen hab' ich gefunden. Die Gegend ist wundervoll, und nur eine Stunde weit — durch Eisenbahn und Dampfschiff so nahe — bin ich mit den Persönlichkeiten der herrlichsten Künstlernaturen im Verkehr, mit Raphael, Coreggio, Tizian und Holbein habe ich schon vertraute Freundschaft geschlossen, und selbst das klassische Alterthum weht uns wenigstens an in den Gipsabgüssen des Mengs'schen Museums. — Ich möchte, so schreibt er in einem Skizzenhefte, das Beste machen können, aber es dürfte Niemand darum wissen. Es ist wohl eine krankhafte Erscheinung, aber

ich habe als Kind ſchon das Sprechen mit unendlicher Genugthuung Nachts im einſamen Bette von Niemand belauſcht, am liebſten geübt, und konnte wenigſtens ein Jahr vorher leſen, ehe es meine Eltern zufällig erfuhren. Das Ziel all' meiner Wünſche wird immer mehr ein Winkelchen Erde, wo ich unbeachtet und unbekannt, mich zu todt dichten könnte. Ich fühle mich einmal als ein Sohn der Einſamkeit. Mir iſt von Kindheit an Sammlung die liebſte Zerſtreuung geweſen. Selbſt einen Freund ſieht man in der Nähe oft vor ihm ſelber nicht, höchſtens immer nur ein Stück von ihm."

Bald berichtet er ſeinem Schaller in lieblichen Liedern, deren Abdruck wohl noch zu erwarten iſt, das Erwachen ſeines Liebesfrühlings:

Am 29. Juli 1844.

Jetzo hab' ich dich, Natur,
Die mit heiligem Erbarmen
Oft dem wilderregten Sohn
Deine milde Götterruhe
Um die glühn'de Stirn gegoſſen —
Jetzo hab' ich Dich geſehen,
Blauend aus zwei tiefen Himmeln
Unter einer Mädchenſtirne
Schön von blondem Haar umzogen,
Jetzo hab' ich Dich geſehen
Ganz in Deiner ſüßen Milde
Um zwei roſ'ge Schweſtern ſpielend,
Um zwei weiche Mädchenlippen,
Alle deine ſüßen Zauber
Um die reinſte Form geſchlungen.
Aber ach! die ſüße Ruhe
Haſt du nicht, wie ſonſt, dem Sohne
Freundlich in das Herz gegoſſen,
Unruh' nur und tauſend Wünſche
Und der Sehnſucht ſüßes Bitter,
Die nur du kannſt wieder heilen,
Wenn du mit dem gleichen Finger
Ihr das liebe Herz berührteſt. —

Es kam, wie er's wünschte. Was er suchte, er fand's. Er lernte Emilie Winkler in Meißen kennen, die ihm bald eine treue Lebensgefährtin wurde.

Seine immer neu umgedichteten Dramen kamen wieder, oft mit unerbrochenem Eifer, oft mit Lobeserhebungen seines — ihm aber völlig unbekannten Stückes zurück von den Bühnen. „Meine Produktionen haben etwas vom Heckepfennig, der jedesmal zeitig wieder zu seinem Herrn zurückkommt." Einiges nur wurde aus jener Zeit gedruckt, eine kleine Novelle „die Emancipation der Domestiken" in der eleg. Zeitung. die Buschnovelle und das interessante dramatische Vorspiel „auf der Torgauer Haide" in der eleg. Zeitung vom Jahre 1844 (No. 43 und 44). Er schrieb im Jahre 1852 an H. Laube, der immer regen Antheil an seinen Bestrebungen nahm, ihm bis an's Lebensende ein treuer Freund blieb, und seine Dramen durch treffliche Inscenirung der Aufführungen in Wien und Leipzig energisch förderte: „Ob ich mich noch erinnere, wie ich Ihnen die Schlacht von Torgau brachte? Waren Sie doch damals der Einzige, der ein Erzeugniß von mir aufnahm, und mich dadurch, und durch freundliches Urtheil aufmunterte. So wie ich noch mich schäme, wenn ich mich vergeblich von Buchhändler zu Buchhändler steigen sah, denn immer höher wurden die Thürschwellen und immer schwerer ‚die Emancipation der Dienstboten' unter meinem Arm; so sehr freue ich mich noch zu denken, wie ich Ihnen das Loswerden der Last danken durfte."

Ueber die Orientirung in der Literatur in der Stille seiner Dorfeinsamkeit sind außer den in den Shakespeare-

ſtudien mitzutheilenden Niederſchriften nur wenige vorhanden. Einiges davon aus der Zeit vom Jahre 1846—1851, wo der erſte Entwurf des „Erbförſters“ entſtand, ſei hier mitgetheilt:

Aus alten Heften des Dichters.

„Unſere Dramen ſind jetzt meiſt Verſuche einer Uebergangszeit, die ſchwerlich im Volke, wenn auch in der Literaturgeſchichte fortleben werden. Die meiſten jetzigen Dichter ſind eigentlich Volksredner, Politiker, wie der Schnupfen ſich auf die Poeſie werfend, weil ſie im Staate ſich nicht ausleben können. Die Eitelkeit iſt das Schooßkind unſerer Zeit, ein unruhiger Kitzel etwas zu thun, gleichviel ob Geſcheutes oder Ungeſcheutes, um nur Aller Blicke auf ſich zu lenken. Daher die Ichheit und Komödianterei unſerer Zeitdichter.“ —

In den nach-Schiller'ſchen Tugendprahlereien findet er „die Lüge der eitlen Poeten, edle Denkart zu zeigen, ohne ſie zu haben.“ Die Aufgabe der Poeſie ſcheine ihm jetzt beſonders in Aufdeckung aller falſchidealiſtiſchen Illuſionen zu liegen. „Die Tugend und Aufopferungsluſt bekam man ſatt, das Ideal war zu hohl, nun wurde man „zerriſſen“ à la Fauſt und Werther, die Beſpiegelungsluſt ſtieg bis zur weibiſchſten Koketterie, wie vorher die Liebe — wurde jetzt der Haß mißbraucht, man blies ſich auf, deklamirte, die Phraſe wurde Herr, man haßte die Tyrannen oder ſonſt was. Die Lüge kam auf den höchſten Gipfel, die Poeſie ſollte der Politik dienen und verlor ihren hohen unzugänglichen Standpunkt. Die Poeſie kann ſo wenig als die Politik

Deklamationen brauchen und eitle Selbſtbeſpiegelung. Beide verlangen Hingebung und That. Die Kunſt hat nicht die Aufgabe als Tambour vor dem Publikum einherzuziehen, ihre Aufgabe iſt ſo groß wie die Politik, ſie ſoll Menſchen bilden, wie dieſe Bürger. — Heuchler und Schmeichler haben die Fürſten verderbt, nun machen ſie ſich an's Volk. — Man will jetzt mit dem Verſtande Poeſie machen, künſtliche; — nicht mehr die heiligen Verhältniſſe der Natur — künſtliche Verſtandesſyſteme ſollen den Dichter zum Dichten begeiſtern, und den Leſer zum Leſen. Ein Stück Zeit aus der Geſchichte losgeſchnitten ſoll für das All gelten, aus dem der Dichter die Wahrheit in ſeine Gebilde hinüberträgt. Im Dichterwerke muß ſich das All ſpiegeln, die Kinder eines Stückwerkes müſſen Stückwerke werden. In dieſem ewigen Kampfe, in dem immer das Neuere das Neue frißt und vom Neueſten gefreſſen wird, wie kann da der Künſtler ſein Leben zum beſchloſſenen Kunſtwerke machen, ohne welches er kein Kunſtwerk ſchaffen kann! — Der Traum jenes Pharao geht nun wohl aus, der von den ſieben dürren Kühen. All das wirkliche, warme Anſchauungs- und Gefühlsleben frißt der dürre Verſtand und wird nur immer dürrer. — Das iſt meine tiefſte Bekümmerniß, daß das deutſche Gemüth ſcheint allmälig auszuſterben. — Es iſt eine intereſſante Zeit, wiewohl mehr für den Philoſophen als für den Poeten. Während das Aeußere der Kulturmenſchen immer näher uns faſt in Eins zuſammenfällt, geht das Innere immer weiter auseinander. Für den dramatiſchen Poeten iſt dies ein unfruchtbarer Boden. Schroffe Standes- und andere äußere Gegenſätze kommen ihm zu Statten. Unſere Zeit

hat aber alle dieſe äußeren Gegenſätze dem Weſen nach aufgelöſt, wenn ſie in der Erſcheinung noch kümmerlich fortbeſtehen, ſo ſind ſie in der Idee ſchon verweſet. Wo nun neue Agentien ſuchen? Die Ideen müſſen gut machen, was die Idee verdorben. — Wir ſtehen gegen Schiller in ähnlichem Verhältniß wie Schiller gegen die Alten." — Je näher das Jahr 1848 kam, deſto mehr ſtieg ſeine Abneigung gegen die politiſche Tendenzdichtung, „gegen die Ungeduld der Idealiſten, die über's Ziel hinausrennen, bis zu plötzlicher Ernüchterung und Verwünſchung des Rauſches." Unſere Zeit, ſo ſchreibt er an Schaller, iſt eine krampfhafte. Wer noch Heiterkeit in unſeren Tagen beſitzt, der darf ſich glücklich preiſen. Er wird aber mit leidenſchaftsloſer Heiterkeit mit der Zeit in Widerſpruch kommen, denn der Erhitzte ärgert ſich über den Ruhigen, und gönnt dieſem ungern, was er ſelbſt zu erringen die Kraft nicht hat. — Einige literariſche Stutzer machen die Mode; und darin iſt die Kräftigkeit unſerer Zeit unverkennbar, daß man den Muth hat, dem lieben Gott den Prozeß zu machen, über alle Schranken der Billigkeit zu ſpringen, aber nicht, wenn die Mode Hoſen mit Stegen haben will, Hoſen ohne Stege zu tragen. Preiſe Dich glücklich, daß Du die gerühmte neue Literatur nicht in der Nähe ſiehſt, ihr Charakter iſt Charakterloſigkeit. Man hat auch einen Namen gefunden, die Sache zu beſchönigen; darin iſt unſere Zeit ohne Widerſpruch groß. Sonſt regelte man ſein Handeln, Wünſchen ꝛc. nach den Geſetzen der Vernunft; heut zu Tage ſchmiedet man die Grundſätze nach ſeiner Bequemlichkeit um, wir wollen totale Freiheit und mißbrauchen das Wenige, was wir davon haben; ob

wir dadurch dokumentiren, daß wir verdienen frei zu ſein? Ein Menſch, den man ſonſt charakterlos, geſinnungslos genannt hätte,. der heißt heut zu Tage ein „Talent“. Dadurch, daß man dem Dinge einen Namen gegeben hat, hat man ausgeſprochen, daß ein Menſch eben keines Charakters bedürfe. Wer die wahre Freiheit ſucht, müßte doch zuerſt darauf hinwirken, ſich ſelbſt frei zu machen, d. h. ſein Leben zum vollſten Ausdruck der Geſetzmäßigkeit zu machen. Lieber Gott, wenn die Freiheit, die wir erhalten ſollen, Denen gleicht, die ſich das Anſehen geben, ſie uns zu verſchaffen, ſo möcht' ich meinem Vaterunſer noch eine achte Bitte hinzufügen: „und behüte uns vor der Freiheit.“ Wiewohl ich, wie Du weißt, nichts andächtiger verehre, als die wahre Freiheit. — Betrachte einmal das junge Deutſchland, welches jetzt die Krone deutſcher Literatur repräſentirt. Sie fingen im Politiſchen an, warfen mit Wolfgang Menzel im Bunde „Göthe“ aus der Literaturgeſchichte hinaus, das will ſagen: ſie wollten; darauf ſattelten ſie plötzlich um, bekriegten Menzel, und wer war nun ihr Panier? Der Göthe, den ſie erſt verfolgt, ſie denunzirten nun den Menzel wie vorher den Göthe, und zwar des Verbrechens, das ſie ſelbſt mit begangen. Menzel hatte Tieck unendlich angebetet, ihre Literaturgeſchichte tritt nun Tieck in den Boden. Warum? — Weil ihn Menzel gelobt hat. Kritiſcher Tadel iſt nicht mehr Ueberzeugung, ſondern Rache; wer Einen lobt, den läßt man wieder gelten, wer Einem entgegen iſt, den tadelt man, — den tadelt man? das heißt doch, in ſofern ſein Buch oder nur etwas darin uns nicht gut ſcheint? Nein, man tadelt nicht das Buch, ſondern die Perſönlichkeit

des Autors, man tadelt dieſe Perſönlichkeit nicht, man ſucht ſie zu vernichten. Die Poeten ſind keine geborenen, es ſind geborene Politiker, Volksredner, Glücksritter, eine Rotte Bilderſtürmer, die aus der ausgeplünderten Kirche kommend, ſich und Andere mit den Bilderrahmen um die Köpfe ſchlagen. — Die Literatur iſt wirklich ein Markt geworden. Und es iſt nur komiſch, wenn unſere Freiheitsdichter ſich wie eine Art Märtyrer darſtellen, als gingen ſie in den Tod. Das Heldenthum ohne Gefahr iſt etwas Lächerliches. Der Dichter, der nicht mit in das Modehorn bläſt, der iſt ein Märtyrer heut zu Tag, denn von ihm kauft kein Verleger etwas. Dieſe Freiheitsgöttin thront auf dem Geldſacke der Buchhändler, die jetzt alle „in Liberalismus" machen; dieſer Liberalismus iſt eine Waare. Und das Publikum? — Theils laſſen ſie ſich durch dieſe Komödianterei blenden, die etwas Unſittliches hat, wenn ſie nicht durch und durch unſittlich iſt, theils denken die Leute heut zu Tage von der Literatur eben wie von ihren eigenen Geſchäften, und warum ſollten's die Poeten nicht machen wie ſie ſelbſt? Wenn man ſein Fabrikat nicht macht, wie's die Kunden wollen, ſo verkauft man nichts, und verkaufen will man doch, deßhalb arbeitet man ja. Aler. Dumas iſt doch gegen unſere deutſchen Fabrikanten noch ehrlich, wenn er vor Gericht angiebt, wie viel Bogen Waare er im Monat liefern kann. Er macht kein Geheimniß daraus, daß die Induſtrie ſeine Göttin iſt. — Und dieſe Zeit ſoll eine Zeit des Fortſchrittes ſein? Warum nicht? Im Worte Fortſchritt liegt's nicht, daß man gerade die Richtung zum Beſſern eingeſchlagen haben muß. Mir ſcheint unſer Zeitalter ein überſchnell alterndes. — Man

will jetzt Alles machen, man achtet der ſtill in ſich wirkenden Mächte der Natur im Gemüthe nicht mehr, man ſchämt ſich des Gemüths, und doch geſchieht alles Schaffen bewußtlos. Sie können keine Menſchen, kein Gras machen, und doch wollen ſie einen Staatsorganismus machen — das ſind die wiedergeborenen Alchymiſten, die auch das, was die Natur in der heiligen Nacht des Mutterſchooßes brütete, nach Recepten machen wollten. Chemiſch weiß man, woraus ſie beſteht, aber die Lebenskraft iſt und bleibt ein Räthſel für uns. Die Revolution iſt eine Auflehnung der Natur gegen das Machen. — — Ein Glas, durch das man die Dinge ſieht, wie ſie ſind, eines, durch das man ſie im Parteiſinne ſieht. — Ich fürchte, uns wird es gehen wie Spanien und der Schweiz, die Revolution wird unſer tägliches Brot, unſer gewöhnlicher Zuſtand werden. — Die beiden politiſchen Hauptparteien ſind eigentlich nur die alten literarhiſtoriſchen, die Schiller'ſche und Göthe'ſche. Der Eine hat das Geſchlecht im Auge, der Andere den Einzelnen, der Eine ſieht den Weg nicht vor dem Ziele, der Andere geht nach dem Ziel um des Weges willen. Beide haben eine ſolch verſchiedene Sphäre; ſie ſind nicht blos Kreiſe von verſchiedenem Halbmeſſer, ſondern geradezu excentriſche Kreiſe. Sie können eigentlich gar nicht miteinander ſtreiten, weil ihnen das Medium fehlt, in welchem ſie zuſammen kämen, um als Fechtende einander gegenüber zu ſtehen. Ihre Schläge gehen deshalb alle in die Luft; denn jede ficht mit dem Schatten der anderen, nicht mit dem Weſen ſelbſt. Die Alten verſtehen die Neuen nicht, wenn die Alten glauben, die Neuen wollen alle Formen zerſchlagen, ſo iſt es eben das Be-

mühen der Neuen, eine Form zu finden, zu schaffen, was den Alten wie Zerstörung aussieht. Die Alten haben noch Reste einer idealistischen Lebensform; während die Neuen auf völlig realistischer Basis erzogen, die ihnen unmöglich macht, sich in die Formen der Alten zu schmiegen, sich eine zu schaffen gedrängt sind. — Zum politischen Schriftsteller fehlt mir die Einseitigkeit. Ich kann, ohne die Partie der Wahrheit und Gewissenhaftigkeit zu verlassen, keine unserer politischen Parteien ergreifen. — Unsere deutsche Einheit gegenwärtig! Nun haben wir (1849) nicht allein die statistische und religiöse Trennung, Gott sei Dank, noch eine neue dazu „fürstlich Reuß-Ebersdorf-katholisch-republikanische Seelen." Es hat den Teufel in solch kleinem Ländchen geboren zu sein. Zu hoffen wär's, der König von Preußen würde deutscher Kaiser. Oesterreich hat zu überwiegend fremde Interessen und würde thun, was es bei seiner vorigen Kaiserschaft gethan — das deutsche Interesse dem seiner alten Erbstaaten nachsetzen. Wird jetzt nicht Preußen deutsch, so wird einmal Deutschland preußisch werden müssen. — Ich freue mich auf meine künftigen Arbeiten, ich bin wie eine rechte Mausekatze, die, wenn sie recht Mäuse fangen soll, nicht durch den Hunger, sondern durch einen gewissen Uebermuth dazu getrieben werden muß. Alle Arbeit läßt sich erzwingen, und kann durch Anstrengung gerathen, nur nicht die Art Arbeit, die schlecht ist, wenn sie Anstrengung verräth, die nur, indem sie des Arbeitenden Heiterkeit und Behagen widerstrahlt, gut sein kann." —

Freilich nur eine flüchtige Skizze aus der Vogelschau des Dichters in's gährende Treiben der Zeit, und

doch ein klarer Einblick in die Werkstatt des Garsebacher Wald-Einsiedlers. Mitten im Fegefeuer seiner damals eifrigst getriebenen philosophischen und dramaturgischen Studien sagt's ihm das Herz, wohin er selbst muß, wohin die Zeit will, und doch vielleicht, trotz allem Sehnen danach, nicht mehr kommen kann. Durch's Fegefeuer der Reflexionsbildung zur schlichten Naivetät unzerstückelten, vollen, echten Menschenthums. Diesem rührend-schlichten Kunstideale deutscher Art und Natur will er sein Leben opfern. Das Schicksal hielt ihn beim Wort. Er blieb bis zuletzt diesem Ideale treu. Auf welchem Wege er es erstrebte, das hat er der Welt in einem seiner schönsten Gedichte aus späterer Zeit offenbart:

„Schön wie das Veilchen, das sich schamhaft birgt
In seiner Blätter Grün; wie, einsam, still
Auf abgeleg'ner Alpentrift, das blau
Und gold'ne Glöckchen, das sich selber duftet,
Von keinem Aug' gesch'n; wie Sang des Vogels,
Der eines Hörers nicht bedarf, ja den
Bewund'rung scheucht; ungleich der eitlen Kunst,
Die, auf dem Markte sitzend, überputzt
Mit Rednerschmuck zu blenden strebt und angstvoll
Um jedes Laffen Beifall buhlt, stets selbst
Sich mischend in das eig'ne Werk: „Seht, was
So groß und schön euch rührt, das ist die Welt nicht,
Die ich Euch zeige, nein, das bin nur ich;
Die Welt ist häßlich, mein Gemüth nur schön."
Der Eitle täuscht den großen eitlen Haufen,
Indeß der Kenner von Gefühl ihn flieht,
Waldwärts zur unbelauschten Schönheit zieht. —

Das im Jahre 1845 beginnende innige Freundesverhältniß mit Eduard Devrient brachte in Ludwigs Leben die entscheidende Wendung. Er erkannte den Beruf eines Talents, das, wenn die Verhältnisse und der Erfolg es förderten, zu segensreicher Wirksamkeit, zu hoher Kunst-

vollendung kommen mußte. Nach Ueberſendung einiger damals gedichteter Dramen, „die Rechte des Herzens“, „die Pfarroſe“ und „die Bernauerin“, lud er ihn mit wärmſter Anerkennung ſeines Talents zu mündlicher Verhandlung über dieſe Dramen ein. Ludwig berichtet im Jahre 1846 an Ambrunn: „Ich fand in Devrient einen Mann, der meine Anſichten über das Drama ſo vollſtändig theilt, daß ich erſtaunte. Er gab mir einige Winke über mein Stück, die ich ihm ſehr Dank weiß. Er will ſich alle Mühe geben, es auf die Breter zu bringen. So gehts wunderlich in der Welt. Man muß den Rechten finden. Machte ſich die Sache, ſo wäre die Conſequenz, mit der ich an dem hing, was ich für das Rechte halte, doch belohnt.“ Devrient forderte ihn auf nach Dresden überzuſiedeln, um durch Anſchauung der Dresdener Theateraufführungen gefördert zu werden. Ludwig beſuchte ihn öfters. Im Januar 1847 ſchrieb er an Ambrunn: „Vorgeſtern fuhr ich nach Dresden, weil Devrient berichtet, er werde mein Polenſtück, „die Rechte des Herzens“, vorleſen. Er lieſt nämlich vor einem wirklich ausgeſuchten Publikum ältere, anerkannte Dramen vor, und zwar nach der ſeit Tieck beliebten Manier, ohne die Namen zu leſen, die Handlung nur leiſe andeutend, wo es nicht anders geht. Eine ſolche Vorleſung iſt mir, wenn ſie gut, weit lieber als eine Aufführung. Ich machte mich per Dampf auf, wurde von Devrient und ſeiner beweglichen, aber ſehr angenehmen und geſcheuten Frau und ſeiner Tochter aufs freundlichſte empfangen. Der Antheil, den ſie Alle an dem Stücke nehmen, iſt für mich rührend. — Nun verſammelten ſich die Herren und Damen — da ſah man

Toiletten, aber auch Gestalten, die sie nicht gebraucht hätten; die Crême des Dresdener Publikums, zur Hälfte den höheren Ständen angehörig, darunter einige polnische Grafen, einige hohe Militärs. Der Oberintendant v. Lüttichau war nicht zugegen, wohl aber seine Fräulein Tochter, wollt' ich sagen Baronesse, und dann die Excellenzen von der Natur Gnaden, z. B. die Akademieprofessoren Beudemann, Hübner, Ehrhardt ꝛc., der berühmte Componist Hiller, und einige Literaten, darunter Ufo Horn ꝛc. Wie nun Alles, über 50 Mann und Männinnen schätz' ich, sich im Salon niedergelassen, begann Devrient, an seinem Tischchen sitzend, wie er, den Gegenstand betreffend, heut eine Ausnahme mache, die er aber zu machen sich getraue, und überzeugt sei, daß sein Publikum sie genehmigen werde, daß er nämlich statt eines als klassisch anerkannten Stückes ein modernes Trauerspiel eines noch unbekannten Dichters vortragen werde. — Nun hab' ich vergessen zu erwähnen, wie Devrients Frau und Tochter sich schon vorher auf die Neugier und Fragen nach dem Dichter gefreut hatten; denn ich war incognito zugegen. — Er las die letzten Auftritte des ersten Aufzugs, wo der eine Pole den andern zwingt, ihm zu sekundiren, so ausgezeichnet, daß zwei Schauspieler unmöglich so ineinander hätten spielen können; der erste Aufzug war beendet und ich hörte aus leisen Zuflüsterungen und sah aus Zuwinken, daß er Glück gemacht. Frau Devrient sagte mir, so aufgeregt habe sie ihren Mann noch nicht lesen hören; seine Stimme zitterte zuweilen hörbar, er wußte nur zu gut, wie schwer es ist, einem neuen Poeten zur Anerkennung zu verhelfen. Kurz, mein braver Devrient machte seine Sachen so gut, daß die Aufnahme des

Stückes im Ganzen eine sehr günstige war. Nach dem Schlusse trat nun das ganze Publikum in einem Kreise zusammen, der immer enger wurde, und hielt ein Todtengericht, das meine Situation nun erst recht interessant machte. Ufo Horn und Hiller fochten an, Devrient verfocht seinen Autor mit Feuereifer; die Beiden, die auch bei den Anderen keinen Beifall zu finden schienen, erklärten nach langer Debatte und nachdem auch eine hohe und gewaltig gewachsene Dame des Poeten Partei genommen, der Eine, daß er mit seinen Ausstellungen keineswegs sagen wolle, der Poet habe nicht ein großes, ja sogar sehr großes Talent — was über alle meine Erwartungen ging — der Andere, daß er nicht so eifrig Widerpart gehalten haben würde, wenn nicht die eifrige Vertheidigung Devrients ihn dazu entzündet hätte. — Dagegen zeigte sich Professor Hübner eifrig für den Autor, General Lützerode und andere Hochgestellte konnten sich nicht genug wundern, daß das Stück politischer Ursachen wegen zurückgewiesen werden sollte, und zeigten ebenfalls ihr unumwundenes Behagen an dem Stücke. Die Bestürmung um den Namen des Autors begann von Neuem, Einer vermaß sich, er woll' es herausbekommen, Einer wollte gleich anderen Tages nach Meißen erkundigungsweise schreiben, wo der Poet sich aufhalten sollte. — So ist denn der erste Schritt zu meinem Bekanntwerden auf günstige Weise geschehen. Anfang Februar soll und werde ich nach Dresden ziehen." — Das Polenstück kam trotz Devrients eifriger Verwendung nicht zur Aufführung. Desto mehr drängte er den Dichter nun vor Allem zum Abschlusse der Erbförstertragödie, über die sie schon vorher schriftlich und mündlich ver-

handelt hatten. „Ihr Stück," ſo ſchrieb er ihm, im Jahre 1847, über die erſte Bearbeitung des „Erbförſters", zeigt wieder den außerordentlichſten Beruf zum Dramatiker, es hat wieder eine Energie des Ausdruckes, eine Lebenswärme, Kraft und Fülle, ſo viel edle Geſinnung, ohne Prunk, Gedankenreichthum ohne Schönthun damit, es iſt das Werk eines Berufenen. — Legen Sie das Stück ja nicht beiſeite, ein Drama kann nicht auf den erſten Wurf die rechte Form bekommen." „Sie haben," ſchrieb er im Jahre 1849, als ihm Ludwig nach vielen Verhandlungen die endlich abgeſchloſſene Bühnenbearbeitung ſandte, „durch Ihre Waldtragödie mir die innigſte Freude bereitet. Und nicht nur um des perſönlichen Antheils willen, den ich an Ihnen und Ihren Arbeiten nehme, ſondern um der durch und durch lebendigen Kraft und blutwarmen Energie, um der ſchönen, einfachen Wahrheit willen, die mich an dem Werke entzückt haben würde, wenn ich es auch aus der fremdeſten Hand erhalten hätte. Es iſt herzerquickend in einer Zeit, die nichts als die verzwickteſte Künſtelei hervorgebracht, ein Talent zur Wirkſamkeit gelangen zu ſehen, das nicht auf der Oberfläche, ſondern einfach in der Tiefe ſeine Geltung ſucht. Mit dieſem Stücke müſſen Sie zum Herbſte auf die Bühne." — Devrient ſetzte, trotz mancher Schwierigkeiten, die Aufführung durch, ſie erfolgte im März 1850 und brachte dem Dichter die erſte, freudenreiche Anerkennung, einen ergreifenden, aufregenden Erfolg. Ludwig ſelbſt berichtet darüber ſeinem Schaller: „Alter Herr Gevatter! Das beiliegende Stücklein iſt eine Kriegserklärung gegen die Unnatur und conventionellen Manieren der jetzigen Theaterpoeſie ſowohl als der Schau-

spielkunst. Ich habe alle die Kunststückchen, mit denen man das Publikum packt, aus deren immer neuer Zusammenstellung man seit zwanzig Jahren, man könnte sagen seit sechszig Jahren Schau-, Trauer- und Lustspiele zusammenwürfelt, darin über Bord geworfen, Natur, Wahrheit, schöne — nicht zu enggenommene — Wirklichkeit sind alle meine Kunststücke gewesen, die ich angewandt. Es wird zu kämpfen geben, denn alle dramatischen Handwerker hab' ich gegen mich, sogar einen großen Theil des verdorbenen, verweichlichten Publikums; aber namentlich fallen mir die Besseren unter den Schauspielern zu. Hier ist es am 4., 7. und 20. aufgeführt worden, der erste Eindruck war ein merkwürdiger. Diese Todtenstille, die ersten Aufzüge enthusiastisch applaudirt, bei den letzten eine förmliche Angst, sonst das Lärmen der Aufstehenden, schon wenn das Zeichen zum Fallen des Vorhanges gegeben, diesmal noch nachher zwei bis drei Minuten, wo man jeden einzelnen Athemzug hören konnte; es war als hätten sie vergessen, daß Komödie gewesen und diese nun aus war. Die Schauspieler übertrafen alle sich selbst, sie spielten alle mit Begeisterung, besonders Devrient, mein erster Verbündeter. In diesem Spiele war auch nichts Conventionelles, Herkömmliches, so wenig als in der Dichtung, schlichte und doch so furchtbare Wahrheit." — Ich war Zeuge jener ersten Aufführung, und werde ihren gewaltigen Eindruck nie vergessen. Es war das Wehen eines originalen, echtdramatischen Dichtergeistes. Ein Werk, wie aus der Sturm- und Drangzeit, einem langsam heranrollendem, majestätischem Gewitter gleich, plötzlich hervorbrechend, die Landschaft blitzschnell, seltsam beleuchtend, Alle ergreifend,

erschütternd. Kein blauer Himmel nachher. Räthselhaft, geheimnißvoll. Vielen ein völlig unbegreiflicher

„Donnersturm der Phantasie —
Der Verstand hält nicht Stand,
Geht und spricht: Das mag ich nicht,
Denn das sieht wie ein Gedicht —."

Ein Waldtraumbild, und doch volle Wirklichkeit, echtes Leben. Ein Dichterton, so neu, so ureigen, so anheimelnd, und doch auch so furchtbar und unheimlich, abstoßend und anziehend zugleich. Das Meteor war sichtbar. Was es war, die Sternkundigen wußten es. — Tags darauf suchte ich den kühnen Jägersmann auf, und fand im innigen Herzenseinverständniß unwandelbartreuer Freundschaft das reinste, befriedigendste Glück meines Lebens. — Die elektrisirende Gewalt, die ureigne Naturschönheit dieses echten Dichterwerks wurde sofort anerkannt, trotz manchem berechtigtem Bedenken. — Auerbach, Freytag, Gutzkow, Jul. Schmidt besprachen das Werk in den Zeitschriften mit Hochachtung, mit Aufsehn erregender Anerkennung. Es war ein literarisches Ereigniß. — Die Schauspieler wetteiferten in der Darstellung des Erbförsters, besonders Anschütz und Genast in Wien und Weimar, brachten dem Werke immer steigenden Erfolg. Genast schrieb u. A.: „Ihr Erbförster ist das beste Werk der Neuzeit. Ich habe keine Rolle auf meinem Repertoir, die ich mit größerer Liebe darstellte. Alle Charaktere sind psychologisch aufgefaßt, und Wahrheit athmet das Ganze. Die feste Ueberzeugung lebt in mir, daß, wenn schon viele Produkte der Neuzeit der Vergessenheit anheimgefallen sind, das Herz der Nachkommen sich noch an dem Meistergebilde erfreuen wird. Auch Grunert berichtete im Jahre 1851 aus München über den glücklichen Erfolg

des Werkes, „das früher dort an der Darstellung der Hauptrolle gescheitert sei. Man hatte das Schreckliche des Werkes gefürchtet, das man in der früheren Aufführung allein begriffen zu haben scheint, aber ich habe mich nicht abhalten lassen; sie sollen ihre Nerven stärken, wenn wir lauter Milchbrei kochen müßten, könnten nur die alten Weiber noch Komödie spielen. — O wie können wir Sie brauchen, der schon beim ersten Wurfe so lebensvolle und besondere, natürliche und pikante Menschen zur Welt brachte. Ein paar Dutzend solcher Werke, und die Schablonen liegen in der Rumpelkammer. Wie kennen Sie doch die Menschenseele, wie wahr und lebendig sind doch diese Leute aus Düsterwalde und Waldenrode!“ —

Freudig bewegt zog der Dichter nun für immer nach Dresden. Er heirathete im Jahre 1852 die Braut seines Herzens, die durch ihre heitere Anmuth, durch treue Liebe sein Gemüth erfreute und beglückte. Die alten Eisfelder Freunde feierten den Hochzeitstag des Dichters mit der Aufführung seines ersten Liederspiels „die Geschwister“. Sie eilten alle herbei aus Thälern und Bergen, der alten frohen Tage gedenkend, die sie einst mit ihm verlebten. Den Ertrag der Einnahme sandten sie dem jungen Paare als Hochzeitsgabe, als einen Gruß aus der Heimath mit der hier folgenden, treuherzigschlichten, mit vielen Namen unterzeichneten Adresse. Der Dichter bewahrte sie als ein Herzensheiligthum: „Hochgeehrter Herr Ludwig! Schon seit Monaten durch verschiedene Zeitungen in erwartungsvolle Spannung versetzt, hatten wir endlich in diesen Tagen durch Ihre Güte das bis jetzt nur Wenigen vergönnte Glück, das Trauerspiel in die Hand zu bekommen, welches Ihren Namen zu den

gefeiertſten Lieblingen der Nation reihen wird. Wir haben Ihren Erbförſter geleſen und wieder geleſen, wir haben auch durch Vorleſen, ſo gut es in unſeren Kräften ſtand, den Geiſt, der in dem Stücke weht, ein größeres Publikum ahnen laſſen, wir haben uns endlich die über das Stück bereits entſtandene Literatur zu verſchaffen gewußt. Es iſt uns klar geworden, daß der Erbförſter das Erzeugniß eines Fürſten der Geiſter iſt, ein Werk, das ſeinen Meiſter lobt. Die Saiten des Herzens, die darin angeſchlagen werden, haben ihr Echo hier gefunden im Herzen manches Jünglings und Mannes, der nicht verbildet von der zärtlichen Empfindelei unſerer Tage, die Natur ſtets als einen willkommenen Gaſt aufnimmt, dieſe Klänge haben, wie ſie vom Herzen kamen, das Herz gefunden, ſie haben das Innere erfaßt, weil ſie das Leben deuten.

Wenn wir uns aber nicht darüber zu täuſchen glauben, daß im Erbförſter manch heimelnder Ton anklingt, daß der friſche Tannenwald gemalt iſt, als bekränze er ein thüringiſches Waldthal, daß das Jägerhaus ſein Urbild in unſeren Bergen ſucht, daß der Förſter und ſeine ſtämmigen Söhne, die Förſterin und ihre liebliche Tochter, daß Weiler und die beiden Wildſchützen uns längſtbekannte und doch erſt erkannte Geſtalten ſind, ſo verſtatten Sie uns wohl eine freundliche Erinnerung an den Ort, wo Sie Ihre Jugendzeit ſo hinbrachten, daß Sie auch in der Sonne Ihres Glückes noch gerne an ihn denken, wo Ihnen mancher Freund lebt, den Sie kennen, mancher, den Sie nicht kennen, die aber alle Ihre Freude über das gelungene Werk mitempfinden.

Wenn Ihnen die Anerkennung eines einfachen,

naturwüchsigen Sinnes etwas werth ist, so empfangen Sie unsere ungetheilte Hochachtung für das schöne Werk, mit dem sie in die Welt eintraten, unser Entgegenkommen für das Vertrauen, mit dem Sie der neuen Richtung eine Bahn im Volke brechen wollen, die Sie im Erbförster andeuten, unseren Dank endlich für den Ruhm, den Sie, ein Bürger Eisfelds, auf unsere Vaterstadt häufen, indem Sie sie in die Reihe der Städte stellen, die es sich zur Ehre anrechnen können, daß ein Mann aus ihnen hervorgegangen ist, den das Volk achtet und liebt." —

Wie sehr es dem Lieblinge der Eisfelder Ernst war, die kühn begonnene neue Richtung weiter zu führen, das zeigte sich bald. Nach dem Erfolge des Erbförsters verschloß er alle bisher gedichteten Dramen im Pulte, versandte keines mehr an die Bühnen. Er verwarf alle früheren Dramenpläne und entschloß sich, nach Devrients Rath, zur Ausführung des Makkabäerplanes. In den Shakespearestudien suchte er über den nun einzuschlagenden Weg im Drama klarer zu werden. — Ueber das Glück seiner Ehe schrieb er an Ambrunn: „Seit meiner Heirath nehme ich an Gesundheit zu, es ist doch etwas Schönes um solch' liebevolle Pflege, wie sie am Ende Niemand als eben eine Frau gewähren mag und kann. Unsere Wirthschaft hat vor der Hand noch etwas Studentenmäßiges; wir, ich und meine Frau Studentin, stecken zusammen in demselben Zimmer des Trompeterschlößchens, das ich als Junggeselle schon immer gehabt, einem Zimmer, etwa 10 Schritte lang und 5 breit, und einem Kämmerlein, das eben Raum hat für 2 Betten, Koffer, Waschtisch und zwei Leute, die sich freilich nur

mühsam dazwischen und aneinander vorbei bewegen können. Mit Beginn des Frühlings wollen wir uns auf dem Lande ein wohlfeiles Logis einfach einrichten. — Das ganze Leben kommt mir heiterer vor, und an Arbeitslust und Vertrauen auf das Gelingen fehlt's mir ebensowenig, als an Lust am Leben und der Welt. — Meine Frau stellt mit großem Geschick und gleicher Liebe meinen Registrator, Kopisten und vorläufig mein Publikum vor. An öffentliche Orte kommen wir kaum und vermissen keine Art von Vergnügen, die wir nicht in unseren vier Pfählen finden. Meine Frau geht, und zwar nicht etwa mit Aufopferung, so auf alle meine Lebensbedingungen ein, daß ich schaudern kann, wenn ich mir denke, ich wär' an ein Wesen gekommen, wie jetzt so viele sind; denn das ungeheuerste Vermögen und was sonst Wünschens- und Erringenswerth heißen mag, würde mir keinen Ersatz geben für das Aufgeben dieses meinen geistigen und physischen Bedürfnissen so vollkommen entsprechenden „Bei- und Füreinanderseins." — „Seit Mitte August, so schrieb er an Schaller, sitz' ich nun im Dörfchen Uebigau und hämmere an meiner Mutter der Makkabäer. Die Aufgabe, die ich mir mit diesem Stücke gestellt, ist eine sehr große, eine weit größere als die im Erbförster. Es gilt ein Muster der idealen Tragödie aufzustellen, das Poetische und Theatralische innigst mit dem Charakteristischen zu verbinden, und diese Verbindung, die nur in dem einzigen Shakespeare realisirt ist, noch in eine einheitlichere Form zu gießen, dabei der Oper mit ihren eigenen Waffen gegenüberzutreten. — Ich hoffe damit auf die alten Schablonen einen neuen Sturm zu laufen. — Die Aspekte für

tüchtige Poesie sind freilich nicht die besten. In Folge der Reaktion ist das Publikum sentimentaler geworden als je, und eine erbärmliche Richtung der Literatur nach der Seite der Frömmelei und Süßlichkeit verdirbt es immer mehr. — Ich stehe wie ein fabelhaftes Ungeheuer unter diesen geleckten W[illegible]nchen, und geht es so fort, wird meine Gesundheit für Krankheit angesehen werden, wie jenen Cretins ein Unkröpfiger als Mißgeburt erschien. Doch hab' ich die Genugthuung, auf manche gute und tüchtige Köpfe und Herzen gewirkt und ihnen einen heilsamen Abscheu vor den Uebeln der Zeit erregt zu haben. Das ist heut zu Tage schon etwas." — „Wir geben, so schreibt er einem Freunde, unsere besten Kräfte freudig an das Suchen eines Weges, den dann eine gewaltigere und nicht in diesem mühseligen Suchen verkümmerte Kraft wandeln wird, wir füllen mit unseren Leichen den Graben, über den der Sieger für die Sache der echten Kunst mit geschonten Kräften einst zum Siege fliegen kann. — An den Makkabäern habe ich selten einen Tag lang von Schmerzen unterbrochen arbeiten können. Die Anstrengung des Geistes, den Schmerzen und der dadurch verursachten körperlichen Schwäche seine Freiheit wenigstens momentan abzuringen, hat dem Stücke all' ihr Gewaltsames mitgetheilt. Meine Bemühungen, mich geistig und körperlich abzuhärten, haben mich mit der Göthe-Schiller'schen Kultur in Widerspruch gebracht, und sie haben ebenfalls, wenn auch Anfangs unbewußt, sich meinen Versuchen aufgedrängt, als eine Art Polemik, die dem weiblichen Prinzipe jener gegenüber ein männliches aufzustellen versuchte. Gleichen Theil hat an diesem Streben meine Ueberzeugung, daß die

nicht ſowohl Idealiſirung, als Sentimentaliſirung der Geſchichte nicht wenig Schuld mit daran trage, daß wir uns in ein wirklich politiſches Leben nicht zu finden wiſſen. — Ich halte es für die Aufgabe des jetzigen Dramatikers, die ſo auf den Kopf geſtellte krankideale Welt, ſoviel er kann, wieder auf die geſundrealen Füße ſtellen zu helfen. Solch' ein neues Leben, das man der Nation zuwenden möchte, muß ſich erſt in uns ſelbſt zur Wirklichkeit durchkämpfen, und ſolcher Kampf erfordert eine Rieſennatur." —

„Shakeſpeare hat mich wieder ganz und das Leben mir zu einem Ganzen gemacht, die unnatürliche Scheidung, die Göthe und Schiller, und auf ihren Spuren die Romantiker in Kunſt und Leben gebracht, indem ſie das Aeſthetiſche, das Schöne vom Guten und vom Wahren trennten und aus der Poeſie eine fata morgana machten, eine geträumte Inſel voll Traumes, die dem Menſchen, der ſie ſieht, mit der wirklichen Welt, der ſie die Poeſie entzogen, um ſie dorthin zu bannen, mit der Welt und ſich ſelbſt entzweit, und ihm mit dem Heimwehsgefühle in dieſer, zugleich die Thatkraft raubt, die unnatürliche Scheidung, die unſerer Bildung den weiblichen Charakter aufprägte, hab' ich für mich durch das Verſtändniß Shakeſpeares überwunden, und mein ganzes Streben iſt, mit allen meinen geringen Kräften meine Heilung auch auf andere Kranke zu übertragen." —

„Das, wogegen ich kämpfe, iſt nicht Schiller, nicht Göthe, ſondern der Einfluß ihrer Zeit, ein Ding, davon der größte Menſch ſich nicht ganz frei machen kann. Die Urſache, warum ich dagegen kämpfe, iſt der Wunſch, Deutſchland politiſch an der Stelle zu ſehen, die ihm

gebührt, eine geſündere Zeit, ſoweit meine Kräfte es mir erlauben, vorbereiten zu helfen. Ich ſehe mich für nichts an, als für einen von denen, die mit ihren Leichen den Graben ausfüllen, damit ein kommender Held, der nicht durch irretappendes Suchen die beſten Kräfte verlieren mußte, hinüber kann, um zu ſiegen und zu triumphiren. — Es iſt unendlich leicht, ein poetiſches Drama zu ſchreiben, wenn man, wie Hebbel von ſich ſagt, dabei nicht nach dem Theater blinzelt, oder ein bühnengerechtes ohne Poeſie; ich weiß, daß Beides vollkommen zu vereinigen über meine Kräfte geht; ich thue, was ich kann, die Geſundheit des Dramas, die in der innigen Verbundenheit von Poeſie und Bühne beſteht, herbeiführen zu helfen. Wenn ich Vermögen hätte, würde ich keines von meinen Stücken drucken laſſen. Ich mache keinen Anſpruch darauf ein Dichter zu heißen, ich weiß, daß meinen Kräften die dazu nothwendige Harmonie fehlt, wenn auch nicht der ernſte Wille und gewiſſenhaftes Streben nach dieſer Harmonie. Ich will nur, ſoviel in meinen Kräften liegt, einem kommenden Dichter die Bühne erobern helfen." —

Dieſe Niederſchriften zeigen, wohin er ſtrebte, wie beſcheiden und klar er über ſich ſelbſt urtheilte. Auch die Makkabäer waren ihm nur ein Anfang, nur eine Veranlaſſung, um über den Weg, den er ſeiner Ueberzeugung nach in der Tragödie nun verfolgen müſſe, durch ſeine Shakeſpeareſtudien zu völliger Klarheit zu kommen. Die Makkabäer, im Jahre 1851 begonnen, nach vielen Verhandlungen mit Devrient im Jahre 1852 neu umgedichtet, wurden am 9. Januar 1853 zuerſt in Dresden mit vielem Beifall und voller Anerkennung gegeben, bald

darauf in Wien. „In Wien, schrieb der Dichter an Ambrunn, hatte das Stück eigene Schicksale. Es fiel fast durch, an einigen Stellen wurde sogar gelacht. Eine intelligente Minorität leistete zwar Widerstand, aber in fortwährendem Kampfe, die drei letzten Akte aber überwog das Mißfallen. Die Blätter fast alle stimmten in der Verurtheilung des Stückes ein, nur einige verließen es nicht ganz. Eine andere Direktion hätte das Stück fallen lassen und gar nicht wieder gegeben, aber Laube ließ sich nicht schrecken. Bei der zweiten Vorstellung wurde es anerkannt, und bei der dritten, zu der schon mehrere Tage vorher kein Billet mehr zu haben war, erlebte es solchen Enthusiasmus, daß es völlig Mode wurde. In den Kunsthandlungen hingen lithographirte Scenen daraus an den Ladenfenstern." — Sachkundige Kritiker begrüßten das Werk als einen bedeutenden Fortschritt des Dichters, es wurde auch auf einigen anderen Theatern mit Beifall gegeben. — Leider verließ die während der Makkabäerdichtung ihn schmerzhaft überfallende Krankheit den Dichter nun nicht mehr. „Bedenk ich die Folge meiner Krankheitszustände, so schreibt er an Schaller, so komme ich mir vor wie das Thier aus dem Traume des Propheten Daniel: Und wie sein Horn am längsten war, da brach's. Wenn ich nahe daran war, ein gesunder Mensch zu werden, da packte mich's und riß mich zurück; hatt' ich mich wieder aufgerafft, da ging die Procedur von Neuem los." —

So wurde denn nach dem Drucke des Erbförsters im Jahre 1853 und der Makkabäer im Jahre 1854 leider kein Drama mehr fertig. Wie gewissenhaft und klar er den eingeschlagenen Weg bis zuletzt verfolgte,

das wird man aus seinen dramatischen Skizzen und Fragmenten und aus seinen Shakespearestudien ersehen. — Aus der reichen Sammlung seiner novellistischen und Roman-Pläne, über die er mit Auerbach im innigsten Freundesverkehr in traulichen Stunden persönlich verhandelte, worüber von Auerbach wohl noch interessante Mittheilungen zu erwarten sind, wählte der Dichter einen alten Lieblingsplan „die Heiterethei" aus. Er beendete die Erzählung in Loschwitz im Sommer des Jahres 1854, sie erschien zuerst in der Kölner Zeitung, dann als „Thüringer Naturen", Band 1, im Jahre 1857. „In diesem Frühjahr, so berichtet er an Ambrunn, habe ich eine Novelle geschrieben, die Heiterethei, der Name wird Dir bekannt vorkommen. In oder um Eisfeld hat es einmal eine Person gegeben, vom Volksmund so getauft. Ich habe von dieser nur den Namen, weil er so bezeichnend, und die Anecdote von dem eisenbeladenen Schiebkarren, die sich im Sensenhammer bei Koburg zugetragen haben soll, adoptirt. Die Geschichte ist humoristisch-phantastisch geworden, weil ich mich ganz dabei habe gehen lassen. Wenn man Ueberschuhe und Burnus im Frühjahr ablegt, so ist's, als wäre man so leicht geworden, daß man Mühe anwenden müsse, um nur auf der Erde zu bleiben, und man läuft unwillkürlich wie ein Schneider, weil man noch nicht gewohnt ist, weniger Kraft anzuwenden, und die gewohnte Kraftanstrengung bei verringertem Gewichte ein schnelleres Fortkommen bewirkt, als man vorhat. So ging's mir, als ich mich einmal aus dem dramaturgischen Joch losschnallte, das weit schwerer als Burnus und Ueberschuh ist. Ich ging

mit meiner Produktion oder diese mit mir durch." — „Ich habe, so schreibt er in einem anderen Briefe, die Heiterethei so zu sagen hinter meinem eigenen Rücken gemacht, da ich etwas schreiben mußte, und doch meine dramaturgischen Studien, die ich damals mit Ernst und Liebe begonnen, nicht beeinträchtigen mochte. Es mag Fehler genug darum haben, aber gesund ist es gewiß. Ueber dies Ding ist nun ein förmlicher Krieg ausgebrochen, Viele haben kein gutes Haar daran gelassen, Andere sind als Vertheidiger aufgetreten. Ich habe einmal das wunderliche Schicksal von einem Theile der Kritik mit Enthusiasmus, von einem anderen mit Wuth und Haß aufgenommen zu werden, wenigstens kann ich mich des trösten, daß das Gewöhnliche weder Enthusiasmus noch Zorn erregt. Das Buch hat am meisten Anklang gefunden in Ungarn und Böhmen, überhaupt in Oesterreich, wo meine Sachen und mein schriftstellerischer Name am populärsten geworden sind." — Im Jahre 1855 schrieb Ludwig nun die von der Kritik allgemein als sein Meisterwerk anerkannte Erzählung „zwischen Himmel und Erde", die im Jahre 1856 und bald auch in französischer, englischer, italienischer, ungarischer, schwedischer Uebersetzung erschien. „Ich zeigte, so schreibt er einem Freunde, in zwei Menschen die Extreme, zwischen denen es tausend Nüancen giebt, in deren Mitte das absolute Ideal liegt. Der Tod des Bruders wäre für tausend Andere ein Glück gewesen, für Apollonius ist es keins. Seine zu große Gewissenhaftigkeit ist nahe daran, ebenso sein Verderben zu werden, als die Gewissenlosigkeit das des Bruders wurde. Meine Absicht war zu zeigen, wie jeder Mensch seinen Himmel sich

fertig mache, wie seine Hölle. Er hat sich zuletzt seinen Himmel geschmiedet, seinen. Sie und ich beneiden ihn nicht um diesen Himmel, uns wäre er keiner, ihm ist er einer, wie unser Himmel ihm keiner sein würde. Es galt eben der Darstellung eines Hypochonderschicksales, die Schicksale beider Enden der Menschheit sind im Werke dargestellt, des Frivolen und des Aengstlichen. Das Ideal liegt in der Mitte. Heirathete Apollonius die Christiane, so würde die Hypochondrie wiederkehren und ihn unfähig machen, sein Wort zu halten, und er wäre doppelt verloren, weil er auch Die, die auf ihn ankern, mit scheitern machte. Die Kraft, die ihm die gute That giebt, ist keine, die einen absolut neuen Menschen aus ihm macht — eine solche Wirkung ist nichts als ein Taschenspielerstück des Dichters, und selber eine unsittliche Handlung, — sie giebt ihm blos die Kraft einen Entschluß zu fassen, der für ihn, wie er einmal ist, der rettende wird, nämlich die Christiane nicht zu heirathen. Dies gegen den Vorwurf der Ascetik." —

Viele Zuschriften voll herzlichster Anerkennung und Theilnahme erfreuten den Dichter. So schrieb P. Heyse: „Ich kann mich noch jetzt, wenn ich der Höhepunkte Ihres Werkes gedenke, sogar physisch auf die Erschütterung zurückbesinnen, mit der mich das wunderbare Schicksal anrührte. Wie Orgelmusik, in welche sich vom Chore herunter Posaunen mischen, durchdröhnte mich's feierlich und gewaltsam und melodisch zugleich. Dergleichen ist wohl in Prosa nie erschaffen worden; und selbst von anderer Dichtkunst, wenn ich nach Aehnlichem suche, was an heroischer Schlichtheit und harter granitener Würde sich damit messen könnte, fällt mir doch wieder nur Ihre

Makkabäertragödie ein. Ich wüßte nicht, daß auf die ganz besondere Art des Erhabenen, wie sie Ihrer Natur eigen ist, schon irgendwo eingegangen wäre." — „Ich zähle Ihre Novelle zum Besten, was wir auf diesem Gebiete besitzen. Wie ganz anders als in der noch im realistischen Detail auseinanderflutenden Heiterethei baut sich hier das Ganze auf, wie scharf und bestimmt entwickelt sich Schritt vor Schritt das Nothwendige, bis zuletzt, zwischen Himmel und Erde, die Gestalten in wahrhaft tragischer Größe vor uns stehen. Mich hat lange nichts so tief erschüttert, wie die Scene, wo der blinde Vater zu dem verlorenen Sohne auf das Kirchendach tritt, und von ihm die furchtbare Ehrenrettung fordert." — So schrieb ihm Geibel, als er meldete, daß der König von Baiern ihm in Anerkennung seiner Verdienste um die deutsche Dichtkunst eine Pension bewilligt habe. — „Lieber verehrter Herr! lassen Sie mich sagen, verehrter Freund! denn was ein Freund thun kann, das haben Sie mir gethan" — so lautete Ludwigs Antwort vom 29. März 1856 — „Ihnen, ich weiß es, hab' ich das Stipendium von Ihrem König zu danken, dessen Zusicherung mich heut überraschte. Ich muß Ihnen die Lage sagen, in der ich mich befand, damit Sie recht vollständig begreifen können, was Sie mir gethan. — Ich hatte gewagt, auf die Gefahr an meinem Vermögen irre zu werden, den großen Mustern der dramatischen Kunst in's Auge und abzusehen, was diese eigentlich könne und solle. Damit hatt' ich mehr gewagt, als ich vorher wußte. Ich hatte gemeint, den mannigfachen Dramenstoffen, die ich vorbereitet, dann leichter gerecht zu werden, und dadurch die Zeit, die ich auf das Studium

verwendete, wieder zu gewinnen. Aber bald sah' ich, daß ich die Stoffe, wie ich sie vorbereitet, gar nicht würde brauchen können. Zurück konnt' ich nicht wieder, und begriff doch auch, daß halbes Studium gefährlicher ist, als der Zustand des bloßen Instinkts; ich konnte also auch nicht stehen bleiben. Materielle Sorgen erschwerten das Fortschreiten, ich begann an meinem Talent zu verzweifeln, aber durch mußt' ich. Und nun wußt' ich endlich, was ich sollte, und daß ich es vielleicht auch konnte — wenn ich die Muse hatte, mich in dem neuen Besitze zu befestigen, die Brücke von der Kritik zur Produktion zu schlagen und zu überschreiten. Aber ich mußte anstatt deß, mich auf eine Arbeit werfen, die sich rascher verwerthen ließ und weniger Zeit in Anspruch nahm. Die Muse der erzählenden Gattung mag mir vergeben, was ich an ihr sündigte. Nun, ich fürchte, sie hat sich schon gerächt. Ich konnte mich ihr nicht mit der Liebe hingeben, die auch zu kleinem Erfolge nöthig ist. Ich danke der Unermüdlichkeit unseres gemeinsamen Freundes Auerbach, daß meine Erzählungen wenigstens meine materielle Existenz deckten. Sie, verehrter Freund, haben mir's nun möglich gemacht, mit Kraft und Lust zu meiner alten, wahren Liebe zurückzukehren, zu einer Arbeit, an die mich auch die ganze Natur meines Talents weiset. — — Ich habe lange schon darauf verzichtet, zu glauben, ich könnte wieder ganz gesund werden. Vielleicht ist's wunderlich, daß ich nicht einmal wünschen möchte, ich wäre gänzlich von dem Uebel entfernt geblieben. Die Schmerzen haben mich viel gehemmt, und hemmen in ihrer Folge, der Schwäche, mich noch immer in Allem, was ich vornehme; aber sie haben mich auch

viel gefördert; sie haben mich genöthigt, was von moralischer Kraft in mir ist, zusammennehmen zu lernen; sie haben mir gezeigt, daß Alles Glück ist, was man dazu macht, und daß die besitzenswertheste Kunst die ist, die das vermag." —

Ludwig war damals mit der Bernauerinumdichtung, deren Planskizzen ich in der Charakteristik seiner Bernauerindichtungen in treuem Abbilde mittheilen werde, und mit den von nun an immer eifriger betriebenen „Shakespearestudien" beschäftigt. Er sah nun für immer von novellistischen Arbeiten ab, führte auch nur selten, meist in schwerer Krankheitszeit seine „Romanstudien" fort, in denen er sich, in ähnlicher Weise wie in den Shakespearestudien über die epische Kunstbehandlung, besonders auch über ihr Verhältniß zur dramatischen, Klarheit zu verschaffen suchte. Aus den zwei Heften derselben seien hier wenigstens einige Proben mitgetheilt, aus denen man sieht, wie auch hier das Studium Shakespeares ihn sinnend beschäftigte und klärte. Er studirte damals besonders die Romane von Boz, W. Scott und Gotthelf. Man wird aus diesen kleinen Fragmenten, die zugleich auch die geistreiche Liebenswürdigkeit seiner Gesprächsweise veranschaulichen, ersehen, wohin er auf novellistischem Gebiete strebte.

Aus Otto Ludwigs Romanstudien.

Boz ist ein Zweig des Stammes, der den Shakespeare trug. Ein Shakespeare durch die Bedingungen der neuesten Zeit modifizirt. —

Um das eigentliche Wesen des Romans und seine

Bedingungen recht kennen zu lernen, darf man ſich nicht an die Virtuoſen in dem Fache wenden, ſondern an die Romanſchreiber zweiten Ranges, und beſonders an die Engländer dieſer Klaſſe. Jene Virtuoſen biegen die Form nach ihrer Eigenthümlichkeit, und ſind nicht ſelten eben da am anziehendſten, wo ſie ſich völlig gehen laſſen. Mich dünkt, für das Studium der Technik des Romans kann es kein zweckmäßigeres Muſter geben, als „die alte Eichentruhe" von James. Hier läßt ſich am leichteſten entwickeln, was der Roman verlangt. Er verlangt 1) Ruhe, Haltung, Abweiſung jeder Art Ungeduld. 2) Je größer d. h. länger und reicher er iſt, deſto mehr eine gewiſſe Aeußerlichkeit. Die kleine Novelle oder Novelette wird ohne große Innerlichkeit ſo wenig gedeih'n als die Ballade, das erzählende Lied. Je umfangreicher das erzählende Gedicht, deſto weniger iſt ein auf pſychologiſche Entwickelung geſtelltes Problem durchzuführen. — Da ein Roman von großem Umfange uns lange beſchäftigt, ſo muß er alle unſere Kräfte beſchäftigen, wenn nicht Ermüdung eintreten ſoll. Beſonders iſt krankhafte Einſeitigkeit zu meiden, wie z. B. bei Thakeray die ſtete Wehmuth, wenn auch lächelnde Wehmuth, mit der er ſeine Figuren und ihr Thun anſchaut. Vielmehr muß eine kräftige, heitere Geſundheit die Stimmung des Autors beherrſchen und zwar eine immer gleiche. Der Schatten muß die Figuren herausheben und die Gruppen, er darf blos Mittel ſein. Thakeray macht uns den Eindruck eines Kindes, das, ſtatt mit ſeinem Spielzeug zu ſpielen, es zerlegt und findet, daß es aus Holz und Teig gemacht iſt, und Wehmuth über die Zerlegung empfindet und doch nicht Liebe und Luſt genug

zu den Dingen hat, um sie ganz zu lassen. — Meist bildet irgend ein Aeußeres, ein zu erringender oder zu schützender Besitz das Centrum des Romans, so in der „Eichentruhe" das Testament des Sir John. Schon die Ilias gehört hierher, die Helena ist die Hauptsache, der Preis des Kampfes, in welchem die Personen im Thun und Leiden ihr Wesen entfalten; nicht die Hauptperson, denn sie interessirt darin nicht als Person, sondern als Sache, als Besitz. So das goldene Vließ in den Argonauten, der Besitz der Penelopeia in der Odyssee. In der Aeneïs die Gründung Roms.

Im Ganzen waltet im englischen Roman noch Shakespeares Geist. In dem sittlichen Grundgedanken, der künstlichen Verflechtung mehrerer Handlungen in Eine, in der plastischen Großheit, der Charakteristik realistischer Ideale, der Darstellung des Weltlaufes, der Illusion, der Ganzheit des Lebens in der Mischung des Komischen selbst in das Ernsteste, ohne daß es diesem schadete, in dem Abwenden von aller Schwärmerei und hohlen Idealität. —

Bei Boz handelt sich's immer um die behaglichste Ausmalung, seine Wirkung ist, den Leser mit seiner Behaglichkeit anzustecken. Selbst das Unbehagliche an sich weiß er so behaglich zu schildern. Seine Darstellung ist durchaus dramatisch, ja theatralisch, jedes Kapitel eine Scene eines Drama's. Seine Romane sind erzählte Dramen mit Zwischenmusik, d. i. erzählte. Die Ausmalung der Stimmungen wie in musikalischen Zwischensätzen. Seine meisten Figuren sind verkleidete Schauspieler, alle haben eine treffende Maske und sind Virtuosen im Geberdenspiel. Die Boz'schen Romane sind

wahrhafte Schauſpielerſchulen, Magazine von charakteriſtiſch-mimiſchen Momenten allen Genres. Ein ungeheures Schauſpielertalent bricht bei jeder Gelegenheit hervor. Das Drama ſelbſt erlaubt dem Dichter nicht ſo ſchauſpieleriſch zu ſein, als der Boz'ſche Roman. Es kann ſeine Decorationen nicht ſo mitſpielen laſſen, es hat nicht Zeit und Raum, ſeine Charaktere ſo ſchauſpieleriſch ſich ausleben zu laſſen. Der Roman liegt überhaupt dem Drama näher als dem Epos. Der Boz'ſche Roman iſt dramatiſcher als das Drama, ja ſogar ſchauſpieleriſcher. Dann aber iſt er plötzlich Ballade, dann leiſe hinzitternde Muſik, dann verliert er ſich in Gedanken, die durch Thränen lächeln. Jeder Gedanke wird Gefühl, jedes Gefühl geſtikulirt. Es iſt das Shakeſpeare'ſche Drama, nur auf die Intereſſen unſerer Zeit angewandt, und ohne die Hinderniſſe der realen Scene, ohne die Beſchränkung von Raum und Zeit; das Shakeſpeare'ſche Drama, ungehindert ſich all ſeinen ſchauſpieleriſchen und dichteriſchen Gelüſten hinzugeben. Aber um dieſer Gelüſte willen opfert er zu dem, was die Zeit anders will, meiſt auch noch die Wahrheit. Die komiſchen Perſonen ſind auf dem Wege der Karrikatur erzeugt, der charakteriſtiſche Moment in's Ungeheuere vergrößert.

Das Geſetz der Erzählung iſt die Phantaſie in der Geſtalt der Erinnerung; als ſolche kann ſie vor und zurück und über die ganze Erde hinſchweifen. In dieſer Hinſicht iſt das Drama realiſtiſcher in Hinſicht auf Raum und Zeit. —

Im Drama will der Held ſich die Welt unterwerfen, und erreicht es oder nicht, er ſiegt oder geht zu Grunde. Im Roman macht die Welt Etwas oder Nichs

aus dem Helden. Dort ist der Held Macher und Produkt, hier nur Produkt.

Eine Hauptkunst bei Boz ist die des Dialoges. Wunderbar, wie er den kleinsten Inhalt ausspinnen kann in lange Gespräche, die den Leser nicht ermüden, im Gegentheile. Von Boz muß man sagen wie von Shakespeare, daß er nicht allein durch, sondern auch in seinen Werken den Leser unterhält. Jede Figur weiß er von der unterhaltenden Seite zu packen. Ueber Etwas möchte man unzufrieden mit ihm sein. Seine Werke sind recht eigentlich Tendenzgeschichten; das macht sie gewiß nur interessanter, aber die offene Absicht erkältet. Er zeigt das Unrecht eines Gesetzes, das Verkehrte eines Brauches praktisch, indem er ein Beipiel von den üblen Wirkungen derselben giebt. Nun sind aber die Figuren und die Fälle absichtlich darauf eingerichtet, daß solche Wirkungen an ihnen und durch sie entstehen, sie sind mehrentheils Ausnahmen, die nichts beweisen gegen die Regel, aus der das Gesetz oder der Brauch entstanden. Das giebt der Wirkung, die die Geschichten auf den unbefangenen Leser machen, z. B. in den „harten Zeiten" etwas außerordentlich Unerquickliches, oft geradezu etwas Rabulistisches. —

Ich lese jetzt den „Astrologen" von W. Scott. Wundersam! wie die Zeiten sich verfeinern, die Mittel sich compliciren, die Zwecke immer schwerer zu erreichen sind! Ich dachte an W. Scott, von dem ich seit fast 30 Jahren nichts gelesen, als an einen breiten Strom des üppigsten Details; er hatte in jenen Jahren einen ähnlichen Eindruck von Ausführlichkeit auf mich gemacht, wie später Dickens. Aber wie ganz anders wirkte er

jetzt auf mich! Der Astrolog hat eine Beschwerlichkeit; die Geschichte wird wer weiß wie oft angefangen; dennoch bietet sie sich schlank und in schöner Bescheidenheit der Natur mit Dickens verglichen, fast trocken. Wie stumpf ist unser Publikum geworden! Wie mußte Würze auf Würze gesetzt werden, bis nichts blieb, als die bloße gewürzte Würze, bis vor Zurichtung der eigentliche Geschmack der Speise gar nicht mehr zu erkennen war. Aus einem Romane von Dickens in einen von Scott, das ist wie aus einem Irrenhause in ein grünes Holz, auf eine lustige Wiese; wie aus einer Schaustellung schaurig-künstlicher Automaten in ein Zimmer voll einfacher, aber wirklich lebendiger Gestalten. Welch' ein Künstler könnte Boz sein, wenn er nicht ein so schwindelkünstlicher Virtuose wäre! — Scott ist weit feiner in der Charakterzeichnung, und diskreter. Ein Beispiel die Carrikatur Sampson. Was würde Dickens mit dieser Carrikatur gemacht haben, sie hätte stellenweise alles Hauptinteresse des Buches verdunkelt. — Die tüchtige, großedle Gesinnung, die das Ganze durchweht, die Würde die in der Haltung des Ganzen liegt, die prachtvollen, gesunden Gestalten — ich glaube, ein Dichter, der wieder zu dieser Weise zurückkehrte, würde ein ansehnliches Publikum finden. Freytag hat in „Soll und Haben" eine Mittelstraße zwischen Scott und Boz eingeschlagen, diese Schwenkung nach Scott zu scheint mir eben das, was ihn so populär macht. — Scotts Praxis geht mehr darauf aus, das Schöne und Große, das Edle in seiner Geschichte zu detailliren, als das Häßliche, Kleine, Schwache, Widerliche. Das Schreckliche malt er nur, wenn es wirklich pittoresk ist, das Böse, wenn es durch

Kraft erhaben wird, oder durch Klugheit das Intereſſe unſeres Verſtandes erregt. Darin iſt W. Scott auf Shakeſpeare's Spur. Seine Poeſie iſt keine revolutionäre. Er iſt kein Advokat, der z. B. die Ehe angreift, weil Menſchen darin ſich unglücklich machen können, kein Rabuliſt, der uns beſtechen will, das Intereſſe einer politiſchen oder ſocialen Partei für das Rechte ſelbſt zu halten. Scott iſt ein ehrlicher, edler Menſch. — Man kann es nicht vermeiden, Menſchen verſchiedener Parteien und Confeſſionen darzuſtellen und ihre Kämpfe, da gilt es denn nur nicht ſelbſt ſo ſehr Partei zu werden, daß es den tüchtigen, gemäßigten Menſchen beleidigen kann. Hier iſt, wie überall, Shakeſpeare das unfehlbare Muſter, der den braven Katholiken ſo gern feiert, als den braven Proteſtanten, der gegen keinen Stand parteiiſch iſt. Man ſchildere die Welt, wie ſie iſt; kein Stand, keine rechtliche Beſchäftigung, keine Confeſſion, keine Partei iſt im Beſitze der Tugend als eines Privilegiums. Weg mit Allem, was Tendenz heißt; dieſe gehört den Publiziſten, nicht den Dichtern. Polemik und alles Negative iſt ein Raupenfraß am Baume der reinen Poeſie. —

Das ſcheint mir ein charakteriſtiſcher Unterſchied zwiſchen Boz und Scott zu ſein, daß Letzterer uns in eine Welt einführt, wo kein Menſch eine andere Schuld büßt, als die er ſelbſt auf ſich geladen, wo der wilden Gewalt der Umſtände der von ihr Ergriffene gewachſen iſt, und nach ritterlichem Kampfe ſie beſiegt, während bei Boz die Hilfloſigkeit des Leidenden mehr Haß erregt gegen deſſen Peiniger, als Mitleid mit ihm ſelbſt, und oft, da die Schuld auf ein Abſtraktum, gewöhnlich auf die geſellſchaftlichen Zuſtände gewälzt iſt, der Haß gegen

dieſe alles andere Intereſſe überwiegt. Bei Boz hat man immer die Empfindung, als wäre das Leben wie es iſt, eine Mördergrube, ein Netz des phyſiſchen und moraliſchen Verderbens, das vor den armen Menſchenkindern ſich ungeſehen öffnet. Bei Scott dagegen iſt es ein Turnierplatz für die Tüchtigkeit. Schildert Boz eine ſchöne Häuslichkeit, ſo iſt es eine bedrohte Schanze, denn das Elend iſt das Poſitive, Glück nur ein negativer Uebergang, nur eine Lockung, ein Becher Wein für den armen Sünder auf ſeinem Gange, bei Scott aber iſt das Familienglück das Poſitive. Bei Boz iſt Menſchenglück ein ſchönes Märchen, das die Wirklichkeit, das Elend vorüberflatternd erheitert, bei Scott das Elend eine Geſpenſterfabel, die vorübergehend ſchreckt und das Gefühl der Sicherheit des Glückes erhöhter empfinden läßt. Kurz: Scott iſt Shakeſpeare's, Boz Byron's Seelenverwandter.

Beſonders zu bewundern iſt bei W. Scott die weiſe Mäßigung, die Beſcheidenheit der Natur, der feine Inſtinkt, wie weit der Poet gehen dürfe, ohne den Boden unter den Füßen zu verlieren. Den engliſchen common sense repräſentirt Scott auf das Beſte. Es iſt wunderbar, wie, was poetiſcher Schwung iſt, den realen Boden nicht allein nicht verläßt, ſondern vielmehr eben oft in der Energie des realiſtiſchen Details beſteht; wunderbar, wie er ſeine Phantaſie immer im engſten Zaume hat und doch zugleich ſie ſcheint ſich gehen zu laſſen. Wie einfach iſt die Geſchichte im 1. Bande des „Alterthümlers", und doch wie durch Beziehungen und Details reich gemacht. Sie iſt ein Muſter in der Gattung des Charakter-Romans. Im ganzen 1. Bande iſt faſt nur

Detaillirung der Charaktere, die Handlung hauptsächlich dazu erfunden, uns diese Monkbares und Ochiltree bis in's Kleinste hinein zu illustriren. Welche Fülle von Detail! Wie herrlich die habituellen Spuren der Kleinlichkeit, aus der Beschäftigung des Alterthümlers hervorgegangen, wie die Geschicklichkeit, Hypothesen sich selbst als Feststehendes einzuschwatzen mit dem nüchternen Verstande und der Fähigkeit warm hingebenden Handelns, wenn diese herausgefordert wird. Und dabei keine Spur von Carrikatur, überall Züge, die gleichsam zur Uebertreibung einladen, überall Lockung dazu, aber Sir Walter geräth nicht mit einem Tritte aus dem Takte. —

Charakteristisch für die epische Richtung der Engländer und die lyrische der Deutschen ist, daß unsere Volkslieder meist eigentliche Lieder sind, die der Engländer meist Balladen. —

Der Idealist liebt nur seine idealisirte Vorstellung, zu welcher der wirkliche Mensch ihm Anlaß giebt, in diesem; der Realist liebt den Gegenstand selbst, er liebt ihn mit seinen Mängeln und Schwächen. — — Es giebt ein Mittel, das Komische wie das Tragische Allen gefallend zu machen; es besteht darin, daß Beides nicht blos im Aeußeren, in der Einkleidung liegt, sondern in Grundverhältnisse, d. h. im Gedanken. So ist das Komische bei Cervantes und Shakespeare, das Tragische beim Shakespeare, wo es nicht blos im sogenannten äußeren Schicksale oder in der Situation, sondern schon im tragischen Charakter liegt. —

Wie man ein psychologisches Problem poetisch lösen könne, d. h. ganz auf dem Wege der Anschauung und Darstellung ohne eigentlich prosaische Auseinandersetzungen,

das ist an der zweiten Novelle in „Mr. Humphrey's Wanduhr" zu ersehen. —

Bei Shakespeare ist es Regel, die Naivetät des Stilllebens nicht mit Leidenschaft zu paaren, außer im Komischen. Auch Dickens folgt meist diesem Gesetze. Und das ist auch im Leben das Typische, daß der Blitz der gefährlichen Leidenschaft nicht in die selbst genügsamen, eben in ihrer Stille und Bescheidenheit schönen Wiesenblumen schlägt, sondern in hohe Wipfel und Giebel. —

Dramatisch ist der Mensch, der seiner Welt an Energie überlegen, seinen Stempel ihr aufprägt. Er imponirt der Welt, dagegen dem Romanhelden imponirt die Welt, und drückt ihm ihren Stempel auf.

Im Don Quixote initiirt der Held, das wäre dramatisch, wenn nicht eben der Weltzustand, den er angreift, so überlegen, daß der bloße Gedanke solchen Kampfes komisch, und wenn dieser Angriff in Wahrheit ein Angriff, und der ganze Kampf nicht nur eine fantastische Fiction des Don Quixote wäre. So wie er in einen wirklichen Kampf geriethe, würde der Roman seiner Natur nach zum Drama; aber eben in der Unangemessenheit des Helden zu seiner Aufgabe hebt sich das Dramatische auf und schlägt in den Roman um, ähnlich wie die Wichtigkeit des Ernstes, der dabei aufgeboten ist, ins Lächerliche umschlägt. — Der Don Quixote wirkt deshalb so poetisch, weil gar keine eigentlich bösen Elemente darin sind. Dies scheint überhaupt die Bedingung des humoristischen Romans.

— Die Charakteriſtik der Pläne und Fragmente und der Shakeſpeareſtudien Ludwigs wird ſeine hier nur ſkizzirt anzudeutende Orientirung über die Sachlage der dramatiſchen Kunſt, und den Weg, den er auf dem Gebiete der Tragödie verfolgte, ausführlich zu erörtern und nachzuweiſen verſuchen. Dieſe Orientirung war bei dem Gährungskampfe der verſchiedenartigſten Richtungen, die ſich in ſeiner Jugendzeit in der Literatur und auf der deutſchen Bühne zeigten, ungemein ſchwierig. — Die Göthe-Schillerperiode war vorüber, die romantiſche Schule im Abſcheiden, von der jungdeutſchen rührig und erfolgreich bekämpft.

Die feſte Grundlage des modernen deutſchen Drama's, die Leſſing uns durch ſeine Dramen und dramaturgiſchen Unterſuchungen geſchaffen hatte, war vielfach erſchüttert und als zu eng verlaſſen worden. Seine Mahnung, daß die deutſche Tragödie nicht der franzöſiſchen und antiken, ſondern der Shakeſpeare's nachzuſtreben habe, hatte die Dramatiker der Sturm- und Drangperiode zu leidenſchaftlich-blindem Eifer, und eben deshalb durch übertriebene falſche Nachahmung Shakeſpeare's zu wilder Regelloſigkeit, zu falſcher Genialität verführt. Schillers und Göthe's Tragödien führten dieſe wildlaufenden Anfänge eines original-deutſchen Volksdramas mit tieferem Verſtändniß des Shakeſpeare'ſchen Genius zu herrlicher Kunſtblüthe. — Es war Tieck's Verdienſt, dies, doch zugleich auch die Abweichungen ihrer Tragödienbehandlung, Shakeſpeare gegenüber, erkannt und aufgezeigt zu haben. Aber auch ihm fehlte, wie allen Romantikern, Leſſings kritiſche Klarheit, um jene von Leſſing begonnenen Unterſuchungen über den weſent-

lichen Unterſchied der griechiſchen, franzöſiſchen und Shakeſpeare'ſchen tragiſchen Kunſtbehandlung, und über das Verhältniß derſelben zur deutſchen, zu vollem Abſchluſſe zu führen. — Lagen die Schwächen der deutſchen tragiſchen Kunſtbehandlung, auch in der klaſſiſchen Dichterperiode, wie dies Tieck's Ueberzeugung war, wirklich in der Abweichung von der Shakeſpeare's, ſo konnte dies nur durch eine detaillirte Analyſe Beider überzeugend nachgewieſen werden. War ein Fortſchritt der deutſchen tragiſchen Kunſtbehandlung nach der klaſſiſchen Dichterperiode überhaupt noch möglich, ſo konnte er nur durch klare Erkenntniß Deſſen, was jener fehlte, erſtrebt werden. Daß Tieck es wagte, dieſe Schwächen nur anzudeuten, das verwarf und verdächtigte die jungdeutſche Schule als völligen Irrthum, als kleinliche Grillen, als perſönliche Schrullen. Ihr Weg ging nach Paris, dort ſuchten ſie das Heil, und fanden das Unheil des deutſchen Drama's. Publiziſtiſche Talente bemächtigten ſich des Drama's als wirkſamen Werkzeugs für politiſche Parteikämpfe. Politiſche und ſociale Agitation wurde das Fortſchrittsprogramm der jungdeutſchen Dramatiker. Geiſtreiche Behandlung politiſch wichtiger Tagesfragen in einer pikanten, praktiſch-wirkſamen dramatiſchen Schablonen-Form, der franzöſiſchen nachgebildet, führte ſie auf dem Gebiete des Schauſpieles, des hiſtoriſchen Luſtſpiels zu werthvollen und wohlverdienten, ſehr beachtenswerthen Erfolgen, aber auf dem Gebiete der Tragödie zu nüchternſter Verflachung, zu ethiſch und künſtleriſch verderblicher Verwirrung. Die deutſche Bühne experimentirte damals, von den verſchiedenartigſten literariſchen Richtungen beſtürmt, mit den verſchiedenartigſten Kunſt-

werken aller Zeiten und Völker, heute mit Shakeſpeare, morgen mit der antiken Tragödie, dann mit einem phraſenhaften modernen Tendenzſtücke, die alle faſt gleichen Beifall fanden. Der dramatiſche Geſchmack, überreizt und abgeſtumpft durch die verſchiedenartigſten Aufregungen, zeigte immer mehr Unſicherheit, immer größere Wandelbarkeit und Verirrung, die nur durch energiſches Zurückgehen auf Leſſings Unterſuchungen zu beſeitigen waren. — Es war ein großes noch jetzt ſegensreich fortwirkendes Verdienſt des trefflichen Gervinus, der immer verderblicher zunehmenden Anarchie auf dramatiſchem Gebiete, durch die Charakteriſtik Leſſings, und vor Allem durch ſein Werk über Shakeſpeare, unbeirrt um die Oppoſition der Majorität des Tages mit kühner Energie entgegen zu kämpfen. Dies Werk war in der damaligen dramaturgiſchen Verwirrung eine wahrhaft befreiende That, die das immer zunehmende Dunkel plötzlich lichtete. — Das große Thema, das ſeit Leſſing auf die Entwickelung des deutſchen Dramas verhängnißvollſten Einfluß hatte, das Verhältniß der griechiſchen Tragödie zu Shakeſpeare's, und beider zur deutſchen Tragödienbehandlung wurde hier, unbekümmert um die dergleichen Fragen als unnöthigen Balaſt über Bord werfende Dramaturgie der jungdeutſchen Schule mit rückſichtsloſem Freimuth und ſachkundigem Ernſt wieder energiſch aufgenommen, und einen bedeutenden Schritt vorwärts geführt. Ludwig fand hier mit freudigem Erſtaunen, was er ſchon früh ahnte und ſuchte, das Buch blieb bis zuletzt ſein Lieblingsbuch, ſo klar er auch ſeine Mängel und den weiten Weg noch vor ſich liegen ſah, der erſt

zurückgelegt werden muß, um das von Gervinus Begonnene ganz an's Ziel zu führen.

„Lies Shakespeare, lieber alter Schaller! so schrieb er damals, und immer wieder Shakespeare, und wenn Du es haben kannst, das Buch von Gervinus über Shakespeare. Wenn auch nicht in allen Punkten, in den Hauptpunkten bin ich mit ihm derselben Meinung." —

Der ethische Charakter der Kunstbehandlung Shakespeare's wurde hier, wie noch nie zuvor, eindringlichst beleuchtet, der Fortschritt seiner tragischen Kunstbehandlung, gegenüber der antiken, klar entwickelt, die Mängel der deutscheu Tragödie auch in der klassischen Periode, mit voller Anerkennung ihrer nie wieder erreichten Vorzüge freimüthig erörtert, freilich mehr vom Standpunkte eines ethisch-politischen Charakters, als mit dem kritischen Auge des sachkundigen Künstlers. Aber es wagte es doch endlich wieder einmal Einer, der Nation auch die Schwächen und Mängel der deutschen tragischen Kunstbehandlung Shakespeare gegenüber zu zeigen, unbeirrt von der fanatischen Opposition einer blinden, übertriebenen Verehrung dieser Schwächen, die ja eben die Stärke der jungdeutschen Schule waren oder werden sollten. — Zwar auch hier wurden Lessing's Untersuchungen nicht auf seinem, die künstlerische Praxis anschaulich förderndem Wege fortgeführt, aber das Werk regte alle Fragen auf, deren Beantwortung man damals nirgends fand, die der jungdeutschen Dramaturgie als längst abgethane Schulgrübeleien galten. Es weckte die Geister, die jener Schule innerlichst widerstrebten, die ihre Wege nicht mit durchzumachen fest entschlossen waren. Sie fühlten sich gedrängt, jene Fragen neu zu prüfen,

von deren Lösung der Fortschritt des deutschen Drama's bedingt war, der durch Nachahmung der modernen französischen dramatischen Kunstbehandlung, besonders auf dem Gebiete der Tragödie, nur gehemmt und zurückgedrängt wurde.

Ludwigs ethischer Charakter war im vollsten Einverständniß mit dieser Darstellung der ethischen Kunstbehandlung Shakespeare's, aber er sah bald ein, daß die Sache für die künstlerische Praxis noch ganz anders angefaßt werden, daß vor Allem die künstlerische Komposition Shakespeare's und ihre innere Gesetzmäßigkeit gegenüber der anderer Dramatiker anschaulichst nachgewiesen werden mußte. —

Nicht minder anregend wirkte auf ihn Ed. Devrients Geschichte der deutschen Schauspielkunst, die Shakespeare's Einfluß auf die deutsche Schauspielkunst begeistert aufzeigte, und die Schwächen der Weimarer dramatischen Kunstschule freimüthig andeutete. Ebenso Jul. Schmidt's Schriften, wo mit scharfer kritischer Sonde der sittliche Wirrwar auch in der deutschen dramatischen Kunstbehandlung in detaillirter Analyse aufgezeigt wurde. Diese Werke, das bekannte er oft, gaben ihm den Muth, jene Lessing'schen Untersuchungen in seinen Shakespearestudien fortzusetzen, und vollen Ernst mit seiner Reform der tragischen Kunstbehandlung zu machen in einer Zeit, wo die ethische Grundlage derselben immer mehr verlassen und zerstört wurde.

Der deutschen Dramaturgie seiner Jugendzeit fehlte vor Allem die Klarheit über die Irrwege des deutschen Drama's auch in der klassischen Periode Shakespeare gegenüber. Ludwig hatte dafür von Haus aus einen

inſtinktiven Blick, der durch ſeine Shakeſpeareſtudien immer klarer und ſichrer wurde. Die ungemein komplicirte Sachlage der dramatiſchen Kunſtperiode Ludwig's, und die eigenartige Richtung ſeines Talents und Charakters trieb ihn zu ſeinen Shakeſpeareſtudien, durch die ſein dramatiſches Talent in denkwürdigen Bildungskämpfen gefördert und gehemmt wurde. Hätte Ludwig die Klarheit die er ſich mühſam erringen mußte, im Beginn ſeiner dramatiſchen Laufbahn irgendwo gefunden, der komplicirte Forſchungsweg wäre ihm wohl erſpart worden. Sein Verſuch, die noch immer unaufgelöſte große Diſſonanz der modernen Tragödie zu löſen, war nicht frei von den Spuren der allgemeinen Verwirrung einer für den Dramatiker höchſt ungünſtigen Zeitperiode. Wohl mußten dieſe Kämpfe auch den Geſundeſten krank machen, und vielleicht lag im verzehrenden Prozeſſe derſelben ein Hauptgrund der Unheilbarkeit ſeiner Krankheit. Aber ſie mußten beſtanden werden im Intereſſe der deutſchen dramatiſchen Kunſt. Und Ludwig war vor Allen dazu berufen. Keiner ſeiner Zeitgenoſſen, das wird ſein Nachlaß bezeugen, hat den Weg klarer erkannt, und aufgezeigt, den die deutſche Tragödie einſchlagen muß, um die berechtigten Forderungen zu erfüllen, die im immer wieder erneuertem Ringen mit Shakeſpeare unabweisbar an ſie zu ſtellen ſind. Wer in einem ſo complicirten Gährungsprozeſſe der verſchiedenartigſten Richtungen, ohne gleichſtrebende, ihm innerlich verwandte Berufsgenoſſen zu finden, wider Willen iſolirt, mit dem peinlichen Gefühle wider den Strom zu ſchwimmen, ſo feſt und treu ausharrte bei einer durch die Ungunſt der Zeit unſäglich erſchwerten Lebensaufgabe, unbeirrt von

drückendsten Lebenssorgen, der mußte einen festen Glauben an die Sache haben, der er sein Leben opferte, der mußte bei so klarer Besonnenheit ein unerschütterlich fester, echtdeutscher Mannescharakter sein. Und das war er bis zuletzt, ein edles Vorbild für Alle, die ihn kannten.

Schlicht und prunklos wie sein Dichten und Denken war auch sein Privatleben, seine Liebe und Freundschaft.

Innere Wahrhaftigkeit, sittlicher Ernst, strenge Gewissenhaftigkeit, Freiheit von Eitelkeit und Sentimentalität, unwandelbartreue Hingabe an das als wahr und recht Erkannte, das waren auch hier, wie in seinen Dichtungen und Studien, die markig und eigenthümlich ausgeprägten Grundzüge seines Charakters. Die Selbsttäuschungen der Leidenschaft, die Irrwege der menschlichen Natur zu erforschen und darzustellen, die Schärfung des moralischen Urtheils, die Wahrheit und Würde des sittlichen Lebens zu lernen und zu lehren, das galt ihm als der Beruf seines Dichterlebens. Auch in unbedeutenden Gesprächen zeigte sich sein philosophischer Tiefsinn, seine genialursprüngliche Anschauung, in der Durchdringung und Darstellung des innersten Lebens der Menschenbrust und des Weltwesens. — Wie er den ureignen Gesang seines lieben Grasmückchen's im Gärtchen, oder eine Blume, die er eben betrachtete, oder ein Bild Tizians charakterisirte — so war's auch mit den verborgensten Seelengeheimniß, daß er geschaut und erlebt hatte. Ueberall zeigte er charakteristische Eigenthümlichkeit, das innerste Wesen des Gegenstandes im anschaulichen Phantasiebilde echter Dichtersprache. — Seine persönliche

Erſcheinung machte, ſeit ich ihn kennen lernte, den immergleichen Eindruck einer ruhig beſchaulichen, innerlich gewaltig ringenden Dichternatur, eines echten Prieſters der Kunſt und der Wahrheit. — Mit der Geſtaltung ſeiner inneren Welt raſtlos beſchäftigt, von Krankheit bedrängt, konnte ſein Leben nach Außen hin nur wenig bewegt ſein. Es wurde wohlthuend erheitert durch treueſte Liebe der Gattin, durch ihre kräftig erblühenden Kinder. Die Erziehung und den erſten Unterricht ſeines Otto, geboren 1852, Reinhold, geboren 1854, und ſeiner Cordelia, geboren 1858, leitete der Dichter ſelbſt mit ſtrenger Gewiſſenhaftigkeit, mit liebevollem pädagogiſchem Takte. Ein Töchterchen ſtarb bald nach der Geburt im Jahre 1856. —

Noch im letzten Leidensjahre ſchrieb er ſeinem Schaller die rührendſchlichten Worte: „Tauſend Grüße von meiner Frau, die in Geſundheit unverändert, an Seelengüte und allen häuslichen Tugenden fortwährend wächſt, und mir trotz Sorge und körperlichen Schmerzen, die nicht klein, das Wort ermöglicht, daß ich nicht glaube, es könne Jemand glücklicher ſein als ich.“

Unwandelbartreu wie ſeine Liebe, war ſeine Freundſchaft. Wie er über ſie dachte, wie er ſich dabei verhielt, das zeigen folgende wiederholt in ſeinen Heften verzeichnete Worte aus dem Lälius: „Nicht Schwäche und Bedürfniß macht die Freundſchaft, ſonſt wäre völliger Mangel an Selbſtvertrauen der zur Freundſchaft tauglichſte Charakter. Das iſt aber nicht wahr. Je größer das Kraftgefühl, je vollkommener die Tugend und Weisheit, die durchaus unabhängig macht, und ihr Glück von Niemand als von ſich ſelbſt erwartet, deſto ausge-

zeichneter wird das Verlangen nach Freundschaft und ihr Gedeihen. Hätte etwa Afrikanus meiner bedurft? Gewiß nicht. Auch ich brauchte ihn nicht. Aber ich liebte ihn aus Hochachtung seiner Tugend, und weil er vielleicht etwas Entsprechendes in meinem Charakter zu finden glaubte. Im Umgange wuchs die Liebe. Daraus ist uns nun freilich vielfacher und großer Gewinn zu Theil geworden, aber der Grund unserer Zuneigung lag nicht in solcher Erwartung." —

Er liebte geistvollen geselligen Verkehr, doch die Krankheit hinderte, ihn aufzusuchen, auch hier gebot sie ihm immer strengere Entsagung. In der ersten Zeit seines Lebens in Dresden wanderte er oft und gern mit jungen Künstlern in der schönen Umgegend, mit behaglichem sinnigem Humor Alle erfreuend. Auch das Theater, die Gallerie, die Museen besuchte er damals oft. Er kannte jedes Bild, und überraschte mit Charakteristik derselben auch die sachkundigsten Maler und Bildhauer. Bald konnte er nicht mehr ausgehen, man fand ihn in den letzten Jahren nur im Rollstuhle in seinem Gärtchen, oder an seinem Arbeitstisch, meist auf dem Schmerzenslager dicht daneben. Da hörte man Worte der Wahrheit, die das Herz frei machen von Hochmuth und Unnatur, frei von den Selbsttäuschungen eines falschen Idealismus, stark und unerschütterlich für die Kämpfe und Leiden des Lebens. Da zeigte sich die Größe und Schönheit, der bewundernswürdige Reichthum seines Genius in reiner Verklärung; da sah man, wie schweres Leiden das Gemüth läutert und stark macht, mehr als das Glück, das uns so leicht verzärtelt und verflacht. Das war nicht der kalte Gleichmuth des Stoikers, es

war die Milde und Schönheit eines frommen schlichten Gemüths, die in schweren Entsagungskämpfen errungen ward. Das Schmerzlichste seines Lebens, die Disharmonie des kerngesunden Geistes und des fast immer kranken Körpers, ertrug er mit bewundernswürdiger Ruhe und Ergebung. Seine äußere Persönlichkeit war stattlich und imponirend, übermittelgroß, von starkem Knochenbau, die Stirn prachtvoll gewölbt, tief durchfurcht, ein echter Rembrandtkopf, das dunkle bis zuletzt volle Haar schön und schlicht herabwallend, die braunen milden treuherzigen Augen, oft elektrisch funkelnd, gaben der hinfälligen edlen Gestalt etwas unbeschreiblich Hoheitsvolles und Verklärtes. — Die Schönheit der Welt erfreute ihn auch in der kummervollsten Stunde. Keine Zeile seines Nachlasses, auch aus den düstersten Stunden, wird man finden, die nicht ein wahrhaft erhebendes Gegenbild ist zu den Niederschriften der Matratzengruft Heine's, zu den pessimistischen Weltanschauungen moderner Hochmuthssophisten. Die schlichte Demuth, die Freudigkeit und Klarheit des Gemüths dieses echten Weltweisen, die er auch in schweren Sorgen und in schmerzhaften Krankheitsstunden sich mit seltenem Talent zu bewahren verstand, ist in einem Briefe Jul. Schmidt's anmuthig charakterisirt: „Sie berichten mir von allerlei häuslichen Krankheitsfällen und eigener Unpäßlichkeit, und fahren dann fort: ‚Glauben Sie aber nicht, daß ich die innere Heiterkeit darüber verliere. Die Schönheit des Lebens, selbst derjenigen seiner Partieen, die man insgemein für häßlich hält, die Herrlichkeit der Welt verlieren mir nichts von ihrem Glanze, und — ich weiß nicht, ist es die Macht der Gewohnheit oder die

Fülle des menschlichen Gemüths, die einen leeren Raum in ihr so unmöglich macht, als in der physischen Welt — soll ich sagen, ich wünschte, es wäre anders mit mir als es ist, ich müßte lügen.' — „Sehen Sie, lieber Ludwig, das ist eine von den ‚Albernheiten', die Sie Sich dunkel erinnern, mir geschrieben zu haben. Für mich ist, daß Sie so empfinden, ebensoviel oder mehr werth, als wenn Sie noch einige schöne Dramen mehr gemacht hätten. Und Sie haben ganz recht, so zu empfinden. Denn müssen Sie auch Manches entbehren, was sonst alles mögliche Pack besitzt, Gesundheit des Leibes, Behaglichkeit der äußeren Existenz, so haben Sie ein gutes Weib und drei prächtige Teufelchen, und, was das Pack nicht besitzt, jene Gesundheit der Seele, die Ihnen die Augen öffnet ‚für die tausend Quellen neben dem Dürstenden in der Wüste', die es Ihnen möglich macht, sich über ein paar Rosinen u. s. w. in der Gesellschaft Ihres kleinsten Teufelchens so zu amüsiren, daß Sie die schnurrigsten Betrachtungen über Shakespeare'sche Kompositionen daran knüpfen. Für diese Augen und für dieses Gemüth haben Sie allerdings Ursache den guten Weltgeist zu loben, der im Uebrigen mit Ihren Gliedmaßen abgeschmackte Experimente vorgenommen hat." — — Viele Künstler und Gelehrte besuchten den einsamen Autodidakten und erfreuten sich am Reichthum seines Wissens, an der seltenen Eigenthümlichkeit seiner Kunstanschauung. Im innigsten Freundesverkehr lebte er besonders mit Auerbach, Devrient, mit Freytag und Julian Schmidt, deren Namen er noch am Morgen des Scheidens nannte. Oft besuchten ihn die Maler Bonne, Gey; Prof. Helbig, Rektor Klee, Prof. Lazarus, H. Lücke, Prof. Peschel,

Prof. L. Richter, R. Waldmüller, Prof. H. Weiße und viele andere ältere und jüngere Freunde. Noch in letzter Zeit labte ſich der Kranke an L. Richters Bildern, die er ſehr liebte. „Das iſt noch Einer, ſo ſprach er zu mir an ſeinem letzten Geburtstage, der den Kindern ihren Weihnachtsbaum anzünden kann. Nach ihm wird's Keiner mehr ſo können. Sieh' da, und mit knöchernem Finger zeigte er auf das Johannisfeſtbild des Meiſters — nie ein Strich zu viel, nie einer zu wenig. Das iſt die echte Beſcheidenheit in der Kunſt.“ —

Wer ſeine Geſpräche kannte, der wäre wohl gern öfters zu ihm gekommen, hätte er nicht befürchten müſſen, den Kranken zu ſtören. Werthvolle Mittheilungen über ihn und ſeine Geſpräche, deren Originalität man auch in den Shakeſpeareſtudien aufbewahrt finden wird, ſind wohl noch von ſeinen Freunden zu erwarten. Hier nur einige völlig zutreffende Worte darüber aus einem Briefe ſeines Freundes, des Herrn Superintendent Dr. J. Meier, den er nach des Dichters Abſcheiden der Wittwe ſandte: „Mit dankbarer Pietät werde ich das Andenken des Verklärten in meinem Herzen tragen, ſo lange ich ein Gedächtniß habe, und ſegnen werde ich die Stunden, in denen es mir vergönnt geweſen iſt, mit dem Verewigten zuſammen zu ſein, die mir als wahre Feſtſtunden meines Lebens gelten und deren Erinnerung mir mit hellem lieblichen Glockengeläute in meiner Seele nachklingt. — Für die große Maſſe iſt er ein glänzendes Meteor geweſen, deſſen Glanz ſie ſich nicht zu deuten vermocht hat, für Alle aber, die ihm näher gekommen, und die ihn verſtanden, eine leuchtende Sonne. Es war eine wunderbare Anziehungskraft in ihm, und der Geiſtes-

quell, der von ihm ausſtrömte, ergoß ſich über alle Gebiete, wie ich es denn an ſeinem Grabe dankbar bekenne, daß ich ihm auch für meinen Beruf nicht wenig verdanke, ja daß manche ſeiner Worte als Sprüche der Weisheit noch jetzt in mir fortwirken, Worte, die als helle Schlaglichter, als zündende Blitze hineinfielen in die Seele. Jede der Begegnungen mit ihm, von der erſten an, wo der junge Candidat im Trompeterſchlößchen halb ſchüchtern an der Thüre des bewunderten Dichters des „Erbförſters“ anklopfte (1850), um dann mit ihm in ein langes Geſpräch über Shakeſpeare als Proteſtant ſich zu vertiefen bis zu der letzten, wo er über ſeinen fixſternartigen Zuſtand ſprach, iſt mir bis auf einzelne Umſtände und treffende Schlagworte gegenwärtig. Es war mir immer ganz feierlich und doch wieder ſo traulich in ſeiner Nähe. Seine Rede war mir wie das Rauſchen des Waldes am ſtillen, heiligen Morgen. Wie der echte Dichter und der Seher unter- und miteinander verwandt ſind, das iſt mir in ihm, der das Gepräge eines Weiſen trug, ſonderlich entgegengetreten. Und was war es für eine Freude, wenn er mit ſeiner unbeſtechlichen, allem Schein abholden, lauteren Wahrheitsliebe und Wahrheitsluſt hineindrang in den innerſten Kern der Dinge mit einer Energie des Scharfſinns, wie ich ihn noch nie bei einem Menſchen gefunden. Die milde, im tiefſten Grunde chriſtliche Ergebung aber, mit der er ſein Leiden getragen, ohne Bitterkeit, ohne Klage, an der nichts war von ſtumpfer Reſignation, war mir immer erbaulich. Wir haben Gott zu danken, daß er überhaupt der Welt und uns einen ſolchen Mann von ſo hohen wahrhaft bewunderungswürdigen Gaben, von einer ſo ſeltenen Macht

des Geistes und Gemüths geschenkt, einen Mann, der in eine zerrissene, zerfahrene Zeit hineingeragt hat wie ein hohes, einsames Gebirge." — —

Noch in den letzten Jahren fand der Dichter ein ihn sehr beglückendes Einverständniß im Freundesverhältniß mit Lewinsky, der ihn von Wien aus öfters besuchte, dem er dann Vieles aus seinen Shakespearestudien mittheilte, die er ihm widmen wollte. Auch die Dichterin B. Paoli war ihm und den Seinen innig befreundet, und besuchte sie öfters von Wien aus. Lewinsky berichtete ihm oft über die von Laube meisterhaft dirigirten Hofburgtheateraufführungen seiner Dramen. „So eben," schrieb er ihm u. A. im December 1862, „mein theuerster Freund! komme ich aus dem Theater, und trunken von der Schönheit des heutigen Abends, erhoben von dem ungeheuern Eindruck, den die ‚Makkabäer' auf die gedrängte Menge der Zuschauer hervorgerufen, kann ich in der Freude meines vollen Herzens es nicht über mich gewinnen, davon zu schweigen. Und so sage ich Ihnen denn, daß Ihr Werk heute das Haus bis an den Giebel füllte und die Menschen, halb in der Luft schwebend, Ihr großes Wort vernahmen, und durch das ganze Stück hindurch mit einem wahren Enthusiasmus erfüllt waren, und der riesenhafte 5. Act der weihevollen Stimmung durch die große Darstellung der Mutter durch Frau Rettich die Krone aufsetzte. Ach warum kann ich Sie und Ihre liebe Frau nicht an solchen Abenden zu uns herzaubern!" — „Unsere Gespräche während der schönen Julitage," so schrieb er ihm im Jahre 1863, „habe ich so gut als möglich aufgezeichnet, sie bieten mir stets eine reiche Fundgrube von Anregung und Belehrung. — Ich

weiß aus eigener Erfahrung, welches Licht mir über Shakeſpeare aufging, ſeit ich ſo glücklich bin, Ihren Umgang zu genießen. Alles, was ich nur inſtinctmäßig witterte, wurde mir durch Ihre Belehrung zum Bewußtſeln. Niemand wird über Shakeſpeare belehrend und erleuchtend ſprechen können, als Einer, der das Weſen dramatiſcher Poeſie in ſich ſelbſt trägt, der ſelbſt ſchaffen kann. — Ich kann nicht ſagen, bis zu welchem Grade mich der Gedanke erregt, daß Sie mich, wie Sie ſagen, nicht nur zum Mitwiſſer, ſondern auch zum Mitſchuldigen Ihrer Pläne machen wollen. Ich trachte nach keiner höheren Aufgabe als der lebendige Vertreter Ihrer Kunſtanſchauung, Ihres Schaffens zu werden, das in ſeinem tiefſten Weſen ſich mir als blutsverwandt mit Shakeſpeare gezeigt hat. Was ich ſo tief bedauere, iſt, daß meine Kräfte bei allem Feuereifer immer weit zurückſtehen müſſen hinter den Ihrigen; — wenn ich aber auch nur ein Talent bin, ſo ſteht mir andererſeits ein Charakter zu Gebote, der das einmal gefaßte Ziel nicht mehr aus dem Auge läßt und der, von einer großen Idee begeiſtert und getragen, auch den perſönlichen Muth hat, Schwierigkeiten zu überwinden. Außerdem komme ich Ihnen von Jahr zu Jahr näher mit meinem Verſtändniß, denn man lernt ſchnell von Dem, den man liebt. Und ſo rufen denn tauſend Stimmen in mir, daß wir zuſammen paſſen, und meine Bruſt iſt geſchwellt von ſchönen Hoffnungen für ein gemeinſchaftliches Wirken. Darum werde ich den Tag preiſen, an welchem das deutſche Vaterland ein neues Werk aus Ihren Händen empfängt." —

Es ſollte nicht ſein, worauf ſo Viele hofften, was

der Dichter selbst noch nicht aufgab, trotz immer zunehmender Krankheit. „Ich habe Grund überzeugt zu sein," so lautet eine der letzten Niederschriften in seinem Hauskalender, „daß ich nun nach gewissenhaften Studien weiß, was zu einem gesunden und tüchtigen Drama gehört, und auch des Könnens, nicht allein des Wissens sicher zu sein. Nur ein Blick auf 2 oder 3 Jahre völliger Sorglosigkeit und einige Tragödien sollten sich aufbauen, deren sich meine Nation und Zeit nicht zu schämen haben sollte. Ich sehe eine ganze Welt von Erfindung und Gestalten, die ich zwingen könnte, wenn ich von dem niederhaltenden Gewichte befreit wieder in den Flug käme. Ich glaube, es wäre noch nicht zu spät." — „Meine Uebel," so schrieb er an Lewinsky, „sind einzeln genommen alle nicht von bedenklicher oder gefährlicher Natur, nur schmerzhaft und selten pausirend, ich bin ein Pferd, das nicht ein Löwe, sondern eine Schaar Bremsen hetzt, die immer wieder von einer anderen Schaar abgelöst wird. So, stets absorbirt und entkräftet vom Kampfe mit unermüdlichen kleinen Peinigern, schmerzt mich nicht, daß ich den Genuß, sondern nur, daß ich den Zweck und den Gebrauch meines Lebens verliere." — —

Die drückendsten Lebenssorgen, die er durch neue Werke, mit herbem Kummer nicht mehr selbst beseitigen konnte, wurden durch die Schillerstiftung und durch den ihm im Jahre 1860 ertheilten Berliner Schillerpreis gelindert. — Vielleicht hätte ein Ortswechsel, eine Badereise ihm wohlgethan. Seine Freunde, der Arzt riethen dringend dazu. Schon im Jahre 1851 hatte der Großherzog von Weimar ihm den Wunsch aussprechen lassen, nach Thüringen überzusiedeln, wo er ihm ein Haus bauen

laſſen wollte. Auch nach München ſollte er kommen. Schmerzhafte Krankheitsanfälle und immer neue Vertiefung in ſeinen Arbeiten und Studien machten ihm den Entſchluß eines Ortswechſels ſchwer. Und er lebte ſo gern in Dresden, es gefiel ihm da ſo wohl. — Noch im vorletzten Jahre wollte er nach des Arztes dringendem Rathe nach Karlsbad zur Kur reiſen. Anhaltende Schmerzen, die ihn an's Krankenlager feſſelten, machten es unmöglich. Zu Michaelis 1864, beim Wohnungswechſel, ließ er eine Kiſte voll Handſchriften, meiſt aus früheſter Zeit, nach Durchſichtung derſelben, von den Seinen vernichten. Als ich ihn bat, davon abzuſehen, meinte er, „die Seelen aus den Dramenplänen ſtünden Nachts an ſeinem Bett, und forderten ihr Leben von ihm. Dem müſſe er nun ein Ende machen. Er ſei zu krank, er könne den Seelen ihren Leib nicht mehr ſchaffen.“ Er wollte noch andere Kiſten durchſichten. Doch die Dichtergluth loderte zur Weihnachtszeit ſo mächtig wieder auf, daß er bis Ende Januar mit der Tragödie des „Tiberius Gracchus“ beſchäftigt war, deſſen Heldengeſtalt ſeine Leidensnacht erhellte, deſſen Geiſtesgruß beim Abſchied ihn umrauſchte. — Der unerſchütterlich ruhige Gleichmuth, die milde, ſchöne Ergebung, mit der er ohne Klage, ohne alle Verbitterung bis zur letzten ſchweren Scheideſtunde ſeine Qualen ertrug, ſie waren das ſprechendſte Zeugniß von der inneren Wahrheit ſeines rein und treu durchkämpften Lebens. Er ſchied von uns am 25. Februar 1865, früh 10 Uhr. — Ueber ſeine Krankheit und die Urſache des frühen Abſcheidens ſei hier Einiges aus dem Berichte ſeines von ihm herzlich verehrten Arztes, des Herrn Dr. Ayrer mitgetheilt: „Es war die Krankheit des

Scorbut, die bei Ludwig zuletzt mit allen ihren Symptomen in intensiver Weise auftrat. Große Blutaustritte, durch sie bedingt, in der Umgebung der Gelenke, vornämlich der Fußgelenke, und in ihnen selbst machten die Bewegung unmöglich. Da dieser Zustand häufig als Lähmung bezeichnet wurde, hatte damals die irrige Meinung Fuß gefaßt, und hat sich auch nach seinem Tode noch verbreitet, er leide an einer Rückenmarksaffection. Ganz allmählich nahmen zwar die charakteristischen Zeichen dieser Krankheit ab, kehrte auch in Folge der Resorpation der Blutflüssigkeit die Beweglichkeit der Glieder zurück, doch unter augenscheinlich fortschreitendem Siechthum des Körpers und nur um neuen Leiden Platz zu machen. In bunter Aufeinanderfolge traten die mannigfachsten zwar momentan nicht lebensgefährlichen, doch quälenden Leiden ein, so zwar, daß mit der Besserung des einen schon das Herannahen des anderen bemerkt wurde. Er äußerte deßhalb in unter diesen Umständen wunderbar humoristischer Weise, ‚daß sich seine Krankheit in den Schwanz beiße'. — Meine Ansicht, daß er an Gallensteinen leide, wiewohl die Diagnose bei dem Fehlen einzelner, fast stets bei dieser Krankheit sich einstellender Erscheinungen nicht als völlig gesichert anzusehen war, wurde durch die vielen bei der Section in den größeren Gallenwegen der Leber und im Parenchym der Leber vorgefundenen Gallensteine bestätigt. Am ältesten ist die Gallensteinerkrankung; mit ihrem Auftreten im Organe der Leber geht häufig mangelhafte Beschaffenheit des Blutes Hand in Hand. Hieraus erklären sich leicht die Erscheinungen des Scorbut. Ebenso stehen nicht unwahrscheinlich die rheumatischen Leiden mit der ersten

Affection in innerem Zusammenhange, die ihm jedenfalls die quälendsten Stunden seines Lebens verursachten. Am heftigsten entwickelte sich der Rheumatismus am linken Kniegelenke, das bald bis zum doppelten Umfang anschwoll. Nicht allein, daß jede auch die geringste passive Bewegung, ja Berührung des kranken Körpergliedes plötzliche, mit Zuckungen des Körpers verbundene Nervenschmerzen hervorriefen, auch ohne nachweisbare Ursache erschienen dieselben und Tage lang in intensivster Weise und in nur durch kurze Pausen unterbrochenen Anfällen. — Lange noch, wie diese acuten Erscheinungen ihre Kraft verloren, schilderte er das ihm so entsetzliche Gefühl, seine Gliedmaßen als ihm nicht angehörige, von ihm getrennte Objecte betrachten zu müssen. Dieser Zustand war ihm deshalb so fürchterlich, weil, wie er sagte, mit ihm das Aufhören des ‚Menschseins' beginne. Zu dieser Zeit war Ludwig durch eine Entzündung des Herzbeutels, eine Krankheit, die häufig Begleiterin der rheumatischen Affection ist, in Lebensgefahr. Unter steter Abnahme der Ernährung schwand die Widerstandsfähigkeit seines Körpers so, daß der Tod ihm die Erlösung brachte. — Das Gehirn zeigte sich in allen seinen Verhältnissen normal. Die Lungen frei von jeder tuberculösen Affection, zeigten die Veränderungen der Terminalaffection (letzte Ursache des Todes: Oedem, kleine entzündliche Stellen, frischer exsudativer Belag). Das Herz, sonst normal, nur mit dem Herzbeutel verwachsen (Folge der oben erwähnten Herzbeutelentzündung). — Er äußerte sich über seine Leiden nie in kleinmüthigen Klagen, vielmehr wird mir die Energie Ludwig's stets unvergeßlich bleiben, Jahre lang einen Zustand ohne Murren zu ertragen, in wel-

chem unter unſäglichen Schmerzen die Herrſchaft über den Körper geſchwunden, das Bewußtſein aber klar iſt, daß der rege Geiſt durch die Reaction körperlicher Krankheit zunehmend getrübt werden muß. Während das unbedeutendſte Leiden eines ſeiner Familienglieder ihm die quälendſten Nächte bereitete, fügte er ſich geduldig ſeinem trüben Looſe. Dieſe Energie ſchöpfte er nicht allein aus ſeiner ihm natürlichen geiſtigen Stärke, ſondern auch aus ſeiner echten, im reinſten Herzen wohnenden Frömmigkeit, die ſo oft und ſo ſchön aus ſeinen Worten hervorleuchtete." —

Sein letztes Wort an den Arzt war, „Wenn's doch noch möglich wäre — zu arbeiten;" das letzte an mich, „über Ein Ding möcht' ich noch Klarheit haben". — Von dieſem Ringen nach Klarheit, das ſein Leben und ſeine Arbeiten durchleuchtete, ein treues Bild ſeiner Nachwelt zu geben, ſoweit meine ſchwache Kraft reicht, das gelobte ich mir, als ich von ihm ſchied. — Herzliche Verehrung und innige Theilnahme der Künſtler und Gelehrten, ſeiner Freunde und Verehrer geleiteten das Sterbliche des Dichters am 28. Februar nach ſeiner Ruheſtätte auf dem Trinitatiskirchhofe. Aus der Ferne waren ſeine treuen Freunde, Dr. B. Auerbach und Hofrath Freytag herbeigeeilt. Der literariſche Verein, der Künſtlerverein, die Vorſtände der Schillerſtiftung und der Tiedgeſtiftung, und viele Mitglieder des Hoftheaters umſtanden das mit Palmen und einem von der Generaldirection des Hoftheaters überſandtem Lorbeerkranz, mit Blumen der Liebe und Freundſchaft reich geſchmückte Grab. Vor den Segensworten der Kirche ſprach den Scheidegruß der Freunde der Dichter Robert Waldmüller mit folgenden Strophen:

„Und wiederum loſch eine Sonne aus! —
In Schmerz und Weh gehüllt und bange Trauer
Bereiten wir ihm hier ſein ſtilles Haus,
Stumpf für des Frühlings laute Werbeſchauer.
Wir ſtarren in den düſtern Schacht hinab,
Darin er wieder wird zu Staube werden,
Und wehren nicht den Nachtgedanken ab,
Daß auch wir ſelber Staub und bloſe Erden.

Freund! Armer Freund! So nah uns noch und ſchon
So unerreichbar! — Dieſe Blumenſpenden,
O daß Du ſie, den ſpäten Sangeslohn,
Nicht ſehen kannſt, nicht faſſen mit den Händen!
Daß ihre Düfte hier im Wind' verweh'n,
Statt Deine letzte Stunde zu verſüßen —
O daß, wo Menſchen eine Gruft umſteh'n,
Sie immer, immer ein Verſäumtes büßen!

Doch nein! Ob Liebe ſich auch nie genügt
Und, was ſie that, für karg hält und geringe,
Sie hat Dir nie gefehlt, und heute fügt
Sie neue nur zu manchem alten Ringe;
Und heute, während Deine Hülle wir
In's Herz der Mutter Erde trauernd ſenken,
Gelobt auch unſer Herz, Verklärter, Dir:
Mit treuem Sinn der Deinen zu gedenken!" —

B. Charakteriſtik der Dramen, der dramatiſchen Skizzen und Fragmente Otto Ludwigs.

Vorbemerkungen.

Durchwandern wir nun die Werkſtätte des Dramatikers, um die eigenthümlichen Gebilde ſeiner Phantaſie, den Grund und Boden, auf dem ſie ihm emporſtiegen, zu betrachten, und das Bild ſeines Lebens, ſeines dichteriſchen Charakters uns zu vervollſtändigen.

Die im Nachlaß vorgefundenen fertigen, von Ludwig nicht veröffentlichten Dramen aus den Jahren 1840—1850 können mit der genialdramatiſchen Durchbildung des „Erbförſters“ und der „Makkabäer“ nicht verglichen werden, ſie zeigen aber, wie die Pläne und Fragmente aus jener Zeit, die eigenthümliche Naturkraft und die Entwickelungskeime ſeines Talentes in ſehr charakteriſtiſcher Weiſe.

Sie haben ſämmtlich eine überraſchende, merkwürdige

Verwandtſchaft mit den Dramen der deutſchen dramatiſchen Sturm- und Drangperiode. Ganz ebenſo wie ſeine muſikaliſchen Verſuche haben ſie faſt gar keine Verwandtſchaft mit den Werken ſeiner Zeitgenoſſen.

Dies zeigt ſich beſonders in den erſten Bernauerindramen, im Vergleich mit den ſpäteren völlig umgeſtalteten Plänen und Fragmenten derſelben, die alle Wandelungen ſeiner dramatiſchen Kunſtbehandlung ſehr charakteriſtiſch veranſchaulichen. Die erſte Bearbeitung vom Jahre 1840 zeigt in der grellen, dämoniſch-phantaſtiſchen Behandlung der Leidenſchaft eine ſo auffallende Verwandtſchaft mit Klingers Dramen, daß man ſie für ein Jugendwerk von ihm halten könnte. — In der dritten Bernauerinbearbeitung vom Jahre 1845 zeigt ſich im vollen friſchen Anklange der markig deutſche Ton des „Götz". — „In wilder Haſt niedergeſchrieben, waren meine Erſtlingsdramen wildlaufende Kinder des Inſtincts, die mir die Nothwendigkeit einer Schule lehrten." So charakteriſirt ſie Ludwig ſelbſt.

In wilder, unregelmäßiger Form zeigen ſie überall eine mächtige Darſtellungskraft, ſtark und feſt gezeichnete Charaktere voll heftiger Exploſionen gewaltig kontraſtirter Leidenſchaft, mit einem oft überraſchenden Reichthum von feinen der Natur abgelauſchten Zügen. Der originale Humor in der Schilderung tragiſcher Affekte, die Naturwahrheit in der Verwebung tragiſcher und komiſcher Züge der Charaktere, die einſt Schrödern, den genialen Schauſpieler der Sturm- und Drangperiode in R. Lenzens Dramen ſo anzogen, weil ſie für die Schauſpielkunſt ungemein anregend ſind, ſie finden ſich auch in Ludwigs Erſtlingsdramen. Die ſpäteren Pläne und

Fragmente zeigen ſie in nicht geringerem Grade, aber in einer künſtleriſchen Läuterung und ethiſchen Vertiefung, die Lenz' durchaus fremd blieben. Die Geſtaltung der Handlung iſt meiſt auffallend ſchwach und unreif. Ueberall das Lieblingsthema der Sturm- und Drangzeit, Darſtellung der Leidenſchaft in grellem Conflikte mit den Conventionen der Welt. Die Motive meiſt zu abnorm, eine Vorliebe zum Peinlichen und Gräßlichen, die in den ſpäter entworfenen Plänen tragiſcher Schönheit weicht, oder doch ſich ihr nähert. Die Darſtellung der Leidenſchaft iſt zu naturaliſtiſch, wie bei Klinger und Lenz oft bis zur Karrikatur getrieben, aber von großer Kraft; in der Unmittelbarkeit dichteriſch-dramatiſcher Sprache oft nur mit H. von Kleiſt vergleichbar. — Alle charakteriſtiſchen Merkmale der Sturm- und Drangperiode, das Ringen nach einem original-deutſchen Volksdrama, das Sichabwenden von der franzöſiſchen knapp concentrirten dramatiſchen Form, das Streben nach der freieren Shakeſpeares, ohne klare Erkenntniß ſeiner Kompoſitionsgeſetze, findet man auch in Ludwigs erſten Dramen, in ſehr ähnlicher Weiſe wie bei Kleiſt. — Keinem deutſchen Dramatiker iſt er verwandter. Beide führten jene original-deutſchen Anfänge weiter, auf einem Wege, den ſchon unſere klaſſiſche Dichterperiode verließ, den die ihr nachfolgende vollſtändig aufgab. Die ungemeine Kühnheit und Sicherheit inſtinktiven Talents, mit der ſich Kleiſt auf durchaus ſelbſtſtändigem Wege von der rhetoriſch-idealen, antikiſirenden, von Shakeſpeare's Behandlung immer mehr abweichenden, damals überall herrſchenden deutſchen Tragödienbehandlung abwandte, mit der er auch auf dem Gebiete der Komödie, wie einſt ſchon

Gryphius, besonders in seiner „Dornrose", Shakespeare's Charakteristik nahe kam, sie wurde bei seinem Leben vollständig und fast von Allen verkannt. Nur Wieland sprach es damals aus, daß Kleist durch die innerste Eigenthümlichkeit seines Talents berufen sei, die große Lücke auszufüllen, die auch Göthe und Schiller im deutschen Drama uns noch nicht ausgefüllt hätten. Dieselbe Kühnheit und Sicherheit zeigte sich in nicht minder ungünstiger Zeit auch in Ludwigs Bestrebungen. Beider Dramen haben eine unverkennbare Verwandtschaft, und fast keine mit den Dramen Schillers. Sie zeigen einen von der Dramaturgie noch wenig beachteten inneren Zusammenhang mit den Anfängen der Sturm- und Drangperiode und eine bedeutende Läuterung der von Beiden instinktiv festgehaltenen und dem Ziele näher geführten Intentionen jener Epoche. Erst Tieck machte es dem deutschen Theater klar, was es in Kleist's Dramen, trotz all' ihrer Schwächen besaß, die, mit Ausnahme des „zerbrochenen Kruges", dessen Aufführung in Weimar aber gänzlich scheiterte, von allen Theatern, als Kleist noch lebte, zurückgewiesen wurden. In immer zunehmender Vereinsamung, von Krankheit und Lebenssorgen niedergeworfen, erlag er zu früh in freudelosen Kämpfen, die er in „der Geschichte seiner Seele" verzeichnete, vor seinem Abscheiden aber vernichtete.

Es läßt sich nachweisen, daß das Verdienst der Kleist'schen Dramen durch das ganz unerwartete, fast befremdende Erscheinen eines ihm innerlichst verwandten Dramatikers, und durch die Aufführung seiner Werke erst völlig klar erkannt wurde. Der innere Zusammenhang Beider mit den Bestrebungen der Sturm- und

Drangperiode wird durch Ludwigs Niederschriften über die Geschichte seiner Seele, in den Planheften und Fragmenten, und in seinen Shakespearestudien anschaulich-klar, für ähnlich geartete Talente aufschlußreich und bahnzeigend enthüllt.

Kleists und Ludwigs Dramen sind, trotz den unverkennbaren Schwächen ihrer Komposition, das lebendigste Zeugniß, daß die tief innen im deutschen Gemüth verborgenen, wunderbar reichen Quellen echter Volkspoesie noch immer strömen, wie einst in der Sturm- und Drang-Epoche, wo sie nach einer langen Zeit winterlicher Erstarrung im herrlich erwachenden Frühlingssturme plötzlich wieder aufrauschten. Die aus innerstem Drange deutscher Volkspoesie entstandenen Bestrebungen jener Periode haben auch in Schillers und Göthes Dramen ihren vollen Abschluß noch nicht erreicht. Shakespeare's Einfluß, die klare Erkenntniß der Gesetze seiner Kunstbehandlung wird ihn uns einst noch bringen.

Beide Dramatiker, Ludwig und Kleist, suchten mit instinktivem Talent in ihren Dramen den Weg, der dahin leitet. Mit bewußter, anschaulicher Klarheit zeigte ihn Ludwig in seinen Shakespearestudien. In günstigerer Zeit wird dieser Weg, der von den französisch-deutschen Dramatikern und Dramaturgen verschüttet und verlassen wurde, unzweifelhaft noch an's Ziel führen.

Ludwigs Dramen haben, wie die Kleists, einen schlichten, originaldeutschen, das Ganze eigenartig beseelenden und durchdringenden, musikalisch-poetischen Grundton, sie zeigen eine Konsequenz und innere Wahrheit gewaltig aufsteigender Leidenschaftsentwickelung, eine reiche Welt individueller fest in sich abgeschlossener Cha-

raktere, die der deutschen Schauspielkunst ganz neue, ungemein dankbare, und nur von ihr zu lösende Aufgaben darboten. Nur geniale deutsche Schauspieler können uns anschaulich-klar zeigen, was in diesen innerlichst bewegten Shakespeare'schen, und doch echt deutschen, markigdramatischen Gestalten liegt. Bei der leisesten Uebertreibung, bei nüchtern-realistischer Behandlung, wird die Wirkung dieser Dramen entstellt und verfehlt. Die dramatische Darstellung des inneren Prozesses sich selbst zerstörender Leidenschaft ist bei beiden Dramatikern mit einer psychologischen und poetischen Wahrheit, mit einem Phantasiereichthum durchgeführt, daß die großen Fehler der Handlungskomposition bei guter Aufführung durch geniale Schauspielkunst fast gänzlich verdeckt werden. Denn wie die Vorzüge der Charakteristik, so sind Beiden auch die Mängel in der tragischen Composition durchweg gemeinsam. Sonderbares Mißverständniß, wie es in der Wirklichkeit nur zu oft das Menschenleben foltert und zerstört, wird von Beiden im Grundgewebe der Fabel oft als Hauptthema aufgenommen. Wir werden sehen, wie Ludwig sich davon frei zu machen bemüht war, wie klar er selbst diesen Fehler erkannte. — Er hatte nicht Kleists Beruf zum Lustspiel, aber der Humor auch in der tragischen Charakteristik ist Beiden eigenthümlich. Auch darin zeigen sie sich verwandt, daß in ihren Erzählungen die durchaus dramatische Entwickelung innerlicher Gemüthskämpfe den epischen Gesammt-Eindruck beeinträchtigte, die fast gleichmäßig Beide in den engen Grenzen des Dramas oft zu epischer Breite der Handlung verführte.

Der glühendste Drang nach Wahrheit war in Bei-

den gleich mächtig vorwaltend. Beiden war eine fataliſtiſche Auffaſſung der menſchlichen Lebensſchickſale gemeinſam, die durch den Einfluß der romantiſchen Schule veranlaßt, oder verſtärkt wurde. Ludwig befreite ſich von ihr durch ſittliche Kraft und durch das Studium Shakeſpeare's. Im Herzog Albrecht in der Bernauerin vom Jahre 1856 geſtaltete ſich die unheimlich-düſtere Skepſis des Wahrheitsſuchers zu einem fein ausgeführten tragiſchen Charakterbilde. Beide Dramatiker waren feſt in ſich verſchloſſene Charaktere, und eben deßhalb Meiſter in der Darſtellung verhaltener, nach und nach aus innerſter Gemüthstiefe hervorbrechender Leidenſchaft.

Die Verwandtſchaft des Erbförſters mit dem Drama der „Schroffenſteiner" iſt unverkennbar. Ludwigs frühere Dramen ſind der lakoniſch-ſchroffen, peinlich gewaltſamen, aber durchaus dramatiſchen Darſtellungsweiſe dieſer Dichtung noch ähnlicher. Vor Allem aber bezeugen die Makkabäer und die Hermannsſchlacht, beſonders die kühne Originalität der Charaktergeſtalten Judahs und Hermann's die innigſte Geiſtesverwandtſchaft Beider. Hier zeigt ſich keine gelehrte falſche Nachahmung Shakeſpeare's, ſondern eine original-deutſche Nachfolge ſeiner tragiſchen Kunſtbehandlung auf dem Gebiete des hiſtoriſchen Dramas, und der anſchaulichſte Nachweis, daß das deutſche Drama auf dieſem Wege, auch der klaſſiſchen Dichterperiode gegenüber, noch einer reichen Fortbildung entgegenharrt.

Von der falſchen Nachahmung Shakeſpeare's, die Ludwigs erſte Dramen und Planſkizzen faſt ebenſo ſehr wie die Dramen der Sturm- und Drangperiode zeigen, durch gründliche Erkenntniß der Shakeſpeare'ſchen Kunſt

frei zu werden, damit machte Ludwig vollen Ernſt. Dies bezeugen die Umbildungen ſeiner Planſkizzen und Fragmente und ſeine Shakeſpeareſtudien. Das durchaus Eigenthümliche ſeiner zu früh beendeten künſtleriſchen Entwickelung iſt eben dies, daß er mit den Dramatikern der Sturm- und Drangperiode innerlichſt verwandt, ihre Verirrungen nochmals durchlebte, ſich aber mehr und mehr davon frei machte, und doch am Grundſtreben jener deutſchen Schule Göthes, wie Tieck ſie einſt nannte, lebenslang feſthielt.

Seine erſten Dramen tappen ſämmtlich noch unſicher nach einer dramatiſchen Form, in der die Verirrung und Selbſtzerſtörung der Leidenſchaften in voller Lebenswahrheit darzuſtellen ſei. Die Leidenſchaft wurde meiſt zu ſehr als perennirender Affekt behandelt, ihre Darſtellung war, ethiſch und künſtleriſch, hier überall noch ſehr unreif. Sie gelang erſt im Erbförſter, der einen prägnanten künſtleriſchen Abſchluß der erſten Schaffensperiode des Dichters bildet, in noch höherem Grade in den Makkabäern, die eine neue eröffneten, welche leider nicht in fertigen Dramen an's Ziel kam, und am vollendetſten in „Zwiſchen Himmel und Erde".

Der Weichlichkeit, der ethiſchen Verworrenheit der Leidenſchafts-Darſtellung in den Werken der Romantiker, die ſeine Jugendlektüre waren, der frivolen, blaſirten Sentimentalität der ihnen folgenden Literaturperiode gegenüber, welche Schuld und Leiden im Leidenſchaftsproceſſe nicht beachtete oder verflachte, drängte es ihn damals zum Gewaltſamen, Abnormen, bis er das männlich-ethiſche Ideal künſtleriſcher Leidenſchafts-Darſtellung, die ſein Talent zunächſt auf irrigen Wegen erſtrebte, in

künſtleriſcher Vollendung, im lebenswahren, normalen Verhältniß der Schuld und des Leidens in Shakeſpeare's Tragödie erkannte. Es iſt bemerkenswerth, daß er die volle Klarheit darüber nicht auf dem Wege religiöſer Durchbildungsſtadien oder philoſophiſcher Forſchung, ſondern nach immer neuen poetiſchen Verſuchen auf dem Wege eifrig fortgeſetzter Kunſtanſchauung fand.

So könnte denn bei dem großen Abſtande dieſer Erſtlingsdramen von den ſpäteren, von Ludwig ſelbſt veröffentlichten Dramen, mit Ausnahme eines oder zweier aus der Zeit der Erbförſter-Dichtung, der Abdruck derſelben, ſo intereſſant er auch in biographiſcher und literaturgeſchichtlicher Beziehung wäre, kein allgemeineres Intereſſe beanſpruchen. Man mußte davon abſehen. Doch iſt ein Bericht über den Inhalt derſelben nothwendig, um ihr Verhältniß zu Ludwigs ſpäteren Dramen und Fragmenten klar zu veranſchaulichen. —

Intereſſanter und aufſchlußreicher iſt die Betrachtung der dramatiſchen Skizzen und Fragmente, die aus der zweiten, mit den Makkabäern eröffneten Periode ſeines dichteriſchen Schaffens im Nachlaſſe vorhanden ſind. Einiges davon, und das Meiſte aus der Zeit vor dem Erbförſter wurde von Ludwig im Jahre 1864 beim Wohnungswechſel vernichtet. Manches davon war mir ſchon aus den Unterredungen mit ihm bekannt, doch der volle Einblick in dieſe phantaſiereiche Trümmerwelt, der über die eigenthümliche Art ſeines dramatiſchen Schaffens, und über die denkwürdigen Entwickelungsproceſſe ſeiner Dichternatur anſchauliche Klarheit giebt, war mir erſt nach dem Abſcheiden des Dichters vergönnt.

So seltsam und bedenklich auch zunächst das Wagniß erscheinen mag, über dichterische Entwickelungsprocesse zu berichten, die nicht durch fertige, festabgeschlossene Werke nachzuweisen sind, es war im vorliegenden Falle nicht zu vermeiden. Leichter und überzeugender ist es freilich, sie in anschaulichen Thatsachen vom ersten unsicheren Jugendwerke an bis zum letzten reif durchgebildeten Kunstwerke aufzuzeigen. Aber Ludwigs Talent konnte sich eben, durch Krankheit und mannigfaches Mißgeschick gehemmt und getrübt, nicht voll ausleben. Was er in der letzten Periode erstrebte und theilweis errang, das war auch gegenüber dem Erbförster und den Makkabäern ein bedeutender Fortschritt des Dramatikers.

So konnte denn eben nur durch eine Auswahl und Charakteristik seines dichterischen und kritischen Nachlasses, seiner Pläne und Fragmente und seiner Shakespearestudien, die, in steter Wechselwirkung, einander vielfach erklären, ergänzen und berichtigen, das durch seine bisher bekannten Werke nur unvollständig gespiegelte, ja fast räthselhaft verhüllte literarische Lebens- und Charakterbild Ludwigs in voller Lebenswahrheit, authentisch beglaubigt, enthüllt werden.

Es war mir eine heilige Pflicht, diese Zeugnisse edelsten Ringens und Strebens der Nachwelt aufzubewahren, weil sie eine Läuterung und Klärung seines dramatischen und insbesondere seines tragischen Ideals zeigen, die für unsere vaterländische dramatische Kunstentwickelung anregend und bahnzeigend werden kann.

Zwar spiegeln seine, den zwei von ihm selbst veröffentlichten Dramen nachfolgenden Erzählungen, beson-

ders „Zwiſchen Himmel und Erde", die Entwickelungsproceſſe ſeiner letzten Lebensperiode, das Streben nach immer reicherem Lebensgehalt, nach immer reinerer künſtleriſcher Vollendung in genialer Veranſchaulichung, und bei längerem, geſünderem Leben würde ſich unzweifelhaft auch auf epiſchem Gebiete der tragiſche Tiefſinn, der heitere Humor ſeiner Natur noch harmoniſcher und behaglicher geſtaltet ausgeſprochen haben; aber die denkwürdigen Kämpfe dieſer letzten Periode, die im kritiſchſten, bedeutendſten Stadium durch Siechthum gehemmt, durch frühen Tod beendet wurden, ſollten ſeinem eignen Bekenntniß nach, vor Allem erſt auf dramatiſchem Gebiete abgeſchloſſen werden. Gegenüber den überaus umfangreichen dramatiſchen Plan- nnd Fragmentheften aus dieſer Periode ſind nur wenige Novellen- und Romanſkizzen vorhanden.

Nach der Vollendung des „Erbförſters" wurden ſämmtliche Dramen aus früherer Zeit für immer zurückgelegt und verworfen. Ebenſo die früheren Pläne und Fragmente mit Ausnahme des bis zuletzt feſtgehaltenen, aber immer wieder veränderten Bernauerinſtoffes. Neue Pläne entſtanden, und wurden nach geläuterter Kunſtanſchauung immer von Neuem umgeſtaltet. Meiſt ſind ſie tragiſcher Art, ſein Talent und ſeine Studien waren von früheſter Zeit an faſt ausſchließlich auf Darſtellung tragiſcher Leidenſchaftsproceſſe gerichtet.

Mit ungeſtümer Naturgewalt, in lebendigſter Phantaſieanſchauung erſtanden ihm, wie in einer magiſchen Viſion, die leidenſchaftlich bewegten Geſtalten ſeiner Pläne, in prägnanter charakteriſtiſch-dramatiſcher Geberde. Ludwig hat ſich über dies Phantaſieſpectrum, „welches

ihm die das Drama gleichsam im Keime tragende Hauptgestalt bildlich zeigte, in denkwürdigen Niederschriften aus verschiedener Zeit selbst in eigenthümlichster Weise ausgesprochen. Zuerst im Diarium vom Jahre 1840, als er von musikalischer Composition mehr und mehr absehend, sich zur dramatischen Poesie mächtig gedrängt fühlte, dann in den Shakespearestudien, etwa im Jahre 1859, und auf einem Nachlaßblatte der Planhefte aus noch späterer Zeit. Diese Niederschriften stimmen trotz charakteristischer Abweichungen im Wesentlichen überein. Die erste habe ich in diesem Bande S. 45 wortgetreu mitgetheilt. Von den bedeutenderen späteren wurde die zweite in den Shakespearestudien, S. 303 abgedruckt. Zum vollen Verständniß der eigenthümlichen Methode seines Schaffens folgt die dritte, die mit einigen Abkürzungen bereits in der „Einleitung der ges. Werke" mitgetheilt wurde, hier im wortgetreuen Abdrucke: „Mein Verfahren ist dies: Es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe, dann seh' ich Gestalten, eine oder mehre in irgendeiner Stellung und Geberdung für sich oder gegeneinander, und dies wie einen Kupferstich auf Papier von jener Farbe, oder genauer ausgedrückt, wie eine Marmorstatue oder plastische Gruppe, auf welche die Sonne durch einen Vorhang fällt, der jene Farbe hat. [Diese Farbenerscheinung hab' ich auch, wenn ich ein Dichtungswerk gelesen, das mich ergriffen hat; versetz' ich mich in eine Stimmung, wie sie Goethe's Gedichte geben, so hab' ich ein gesättigt Goldgelb, in's Goldbraune spielend; wie Schiller, so hab' ich ein strahlendes Carmoisin; bei Shakespeare ist jede Scene eine Nuance der besonderen Farbe, die das

ganze Stück mir hat.) Wunderlicher Weise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgend einer pathetischen Stellung, an diese schließt sich aber sogleich eine ganze Reihe, und vom Stücke erfahr' ich nicht die Fabel, den novellistischen Inhalt zuerst, sondern bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu von der erst gesehenen Situation aus, schießen immer neue plastisch-mimische Gestalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück in allen seinen Scenen habe; dies alles in großer Hast, wobei mein Bewußtsein ganz leidend sich verhält und eine Art körperlicher Beängstigung mich in Händen hat. Den Inhalt aller einzelnen Scenen kann ich mir dann auch in der Reihenfolge willkürlich reproduciren; aber den novellistischen Inhalt in eine kurze Erzählung zu bringen ist mir unmöglich. Nun findet sich zu den Geberden auch die Sprache. Ich schreibe auf, was ich aufschreiben kann, aber wenn mich die Stimmung verläßt, ist mir das Aufgeschriebene nur ein todter Buchstabe. Nun geb' ich mich daran, die Lücken des Dialogs auszufüllen. Dazu muß ich das Vorhandene mit kritischem Auge ansehen. Ich suche die Idee, die der Generalnenner aller dieser Einzelheiten ist, oder wenn ich so sagen soll, ich suche die Idee, die mir unbewußt, die schaffende Kraft und der Zusammenhang der Erscheinungen war; dann such' ich ebenso die Gelenke der Handlung, um den Causalnexus mir zu verdeutlichen, ebenso die psychologischen Gesetze der einzelnen Züge, den vollständigen Inhalt der Situationen, ich ordne das Verwirrte, und mache nun meinen Plan, in dem nichts mehr dem bloßen Instinkt angehört, alles Absicht und Berechnung

iſt, im Ganzen und bis in das einzelne Wort hinein. Da ſieht es denn ohngefähr aus, wie ein Hebbel'ſches Stück, Alles iſt abſtract ausgeſprochen, jede Veränderung der Situation, jedes Stück Charakterentwickelung gleichſam ein pſychologiſches Präparat, das Geſpräch iſt nicht mehr wirkliches Geſpräch, ſondern eine Reihe von pſychologiſchen und charakteriſtiſchen Zügen, pragmatiſchen und höheren Motiven. Ich könnte es nun ſo laſſen, und vor dem Verſtande würd' es ſo beſſer beſtehn als nachher. Auch an zeitgemäßen Stellen fehlt es nicht die dem Publikum gefallen könnten. Aber ich kann mir nicht helfen, dergleichen iſt mir kein poetiſches Kunſtwerk, auch die Hebbel'ſchen Stücke kommen mir immer nur vor wie der rohe Stoff zu einem Kunſtwerk, nicht wie ein ſolches ſelbſt. Es iſt noch kein Menſch geworden, es iſt ein Gerippe, etwas Fleiſch darum, dem man aber die Zuſammenſetzung und die Natur der halbverdauten Stoffe noch anmerkt; das Pſychologiſche drängt ſich noch als Pſychologiſches auf, überall ſieht man die Abſicht. Nun mach' ich mich an die Ausführung. Das Stück muß ausſehen, als wäre es blos aus dem Inſtinkt hervorgegangen. Die pſychologiſchen Züge, alles Abſtracte wird in Concretes verwandelt. Die Perſon darf nicht mehr abſtracte Bemerkungen über ihre Entwicklungsmomente machen, aus welchen bei Hebbel oft der ganze Dialog beſteht, z. B. wie Antonio in der „Julia" bei Seite ſprechend, völlig abſtract alle die Momente des Eindrucks von der Erzählung von Julia's Tod auf ihn ausſpricht, z. B. ‚Ich glaube, Du wünſcheſt, ſie ſei aus Schmerz über Dich geſtorben', und dergleichen. Man muß an der Geberde der Rede, wenn ich ſo ſagen darf,

merken, was in der Perſon vorgeht, aber ſie muß es nicht mit dürren Worten ſagen, denn wer kann in ſolchem Zuſtande ſolche Bemerkungen über ſich machen? Man hört dann eine Marionette und keinen Menſchen, eine Figur die ſagt, was der Dichter will, aber nicht, was ſie ſelbſt. Es iſt das freilich ſchwer, denn man hat immer zwei Gedankenreihen bei dieſer Umwandlung feſtzuhalten, nämlich erſtens die Reden, die der Perſon natürlich und die einen Inhalt und Zuſammenhang für ſich haben, zweitens die pſychologiſchen Entwickelungsmomente, die ſo zu ſagen ohne Wiſſen, ja oft wider den Willen der Figur durch jene hindurchſcheinen. Es iſt nicht allein techniſch ſchwer, ſondern es verlangt auch, wenigſtens im Anfang einen ſchweren Sieg über die Eitelkeit, denn die blendenden Reihenfaden der rohen Stoffe werden zu gebrochenen, die Einfälle verlieren das Pikante, das Raffinirte ſieht aus wie das Gewöhnliche. Am ſchwierigſten iſt dies bei leichteren pſychologiſchen Momenten, bei den erſten Keimen innerer Zuſtände, die dann ſtetig geſteigert der Perſon ſelbſt ſpäter erſt klar werden, manchmal ihr gar nicht klar werden, die die Oberfläche der Rede oft nur ſo leicht afficiren dürfen, wie ein leiſes Lüftchen faſt unſichtbar die Wellen kräuſelt. So iſt's mit dem Charakteriſiren; bei Hebbel erzählen die Perſonen ihre Charakterzüge in kleinen Anekdoten, und wiſſen ſich ſelbſt etwas damit, was für ganz eigene Menſchen ſie ſind, während meiner Meinung nach ſich der Charakter einer Perſon ohne ihr Wiſſen, ja wider ihren Willen zeigen muß, die Perſonen ſelber ihren Charakter meiſt nicht kennen, und indem ſie ihren vermeinten ſchildern wollen, unwillkürlich und ohne es zu wiſſen, ihren wirklichen

ſchildern müſſen. Denn wem, wer die Menſchen und den Menſchen kennt, muß nicht all dies abſichtliche, abſtracte Auskramen pſychologiſcher und charakteriſtiſcher Züge, die jedem bekannt ſind, lächerlich vorkommen? Die Perſonen ſoll man für Menſchen halten, ſie müſſen ſich alſo doch einigermaßen als Menſchen geberden. Wenn ein Schickſal auf uns Eindruck machen ſoll, darf es doch kein Theaterſchickſal ſein. Solche Charaktere giebt es, die ſich und ihre Entwickelungen ſtets ſelber beobachten. Warum ſoll der Dichter nicht auch einen ſolchen zeichnen? Er darf aber nicht vergeſſen, daß dieſes Sichſelbſtbeobachten eben ein individueller Zug iſt, und kein allgemeiner, den er allen Charakteren beilegen darf. Des Philoſophen, des Mannes der Wiſſenſchaft iſt es, das Geſetz aus der Fülle ſeiner Erſcheinungen herauszuſchälen; des Dichters, das Geſetz wieder hinter der Erſcheinung zu verbergen. — So dacht' ich in meiner Iſolirung. Meine poetiſchen Menſchen macht' ich, wie ich die Menſchen kennen gelernt hatte, aber ich dachte wohl halb willkürlich nicht mehr daran, daß das Publikum ja eben aus ſolchen Menſchen beſteht, daß der beobachtende Blick, der mit Leichtigkeit durch die abſichtlichen und unabſichtlichen Verkleidungen in das Innere dringt, der mehr auf die unwillkürliche Geberde der Rede merkt, als auf ihren Wortinhalt, wie der Fechter mehr auf ſeines Gegners Auge, als auf ſeinen Arm, eine Sonntagskindergabe iſt, die ſich nicht anbilden, nur ausbilden läßt." —

Die Hauptthatſache der Niederſchriften über das Phänomen ſeines Farben- und Formenſpectrums findet ſich in ſeinen Skizzen und Fragmenten völlig beſtätigt. Sein Schaffen ging, wie auch ſein kritiſches

Forſchen, nicht von Reflexion, nicht von einer abſtracten Idee aus, ſondern von einer genialen Durchſchauung der dramatiſchen Charaktere. Sie lebte in ihm, die dämoniſche Gewalt der Leidenſchaft, ſie zeigte ſeiner Phantaſie das lebendige Bild des innerſten Kerns leidenſchaftlich bewegter Geſtalten in dramatiſch-prägnanter Geberde. Dies Bild wurde oft treulich feſtgehalten, und der dramatiſche Plan geſtaltete ſich, wie der junge Baum aus dem Kerne. Oft aber wurde es durch den nachfolgenden Reflexionsproceß verſchoben, verändert, zerſtört. Und eben hier enthüllt ſich uns mit des Dichters eigenen Worten das Geheimniß ſeines Schaffens, die verhängnißvolle Eigenthümlichkeit, die Kraft und Schwäche ſeines Talents. Die lebendigſt geſchauten Geſtalten ſtanden plötzlich mit unwiderſtehlicher Gewalt vor ihm, in individuellſter Eigenthümlichkeit, in markiger Zeichnung, im ſtimmungsvollem, farbigem Grundton — das zeigen alle Skizzen und Federzeichnungen ſeiner Pläne und Fragmente. Es kam nun darauf an, ob es ihm gelang, eine der prägnant-dramatiſchen, theatraliſchen Grundgeberde dieſer Phantaſiegeſtalten völlig entſprechende, ihre tragiſche Natur enthüllende dramatiſche Handlung zu erfinden. Denn ſie war im viſionsähnlichen Phantaſiebilde nicht ſogleich mitgegeben, ſie war nur angedeutet im prägnanten Moment, in der dramatiſchen Geberde der Geſtalt, oft auch in einer plaſtiſch-dramatiſchen Gruppenſituation. Vom erſten Schauen dieſer Geſtalten an begann nun meiſt in Folge des eigenthümlichen Reflexionsproceſſes, ein immer neues Umbilden und Erfinden. Das Detail der Geſtalten wurde immer reicher und lebendiger, oft ohne die feſten Umriſſe der Zeichnung zu ändern.

Oft aber wurde die Gestalt des ursprünglichen Spektrums seiner Dichterschau durchaus verändert, so z. B. in den vielen Umbildungen seines Herzog Albrecht und der anderen Charaktergestalten der Bernauerindichtung. In seinen Jugenddramen wurde das Bild meist zu phantastisch getrübt, zu pathologisch dargestellt. Doch im Erbförster gelang es, im raschesten Zuge der Ausführung, in einer freilich auch noch zu naturalistisch-zufällig, nicht echttragisch gewendeten Handlung die im Spektrum geschaute Gestalt in durchaus dramatisch-theatralischer Bewegung und Beleuchtung, im vollen Sichausleben darzustellen. Hier ward sie im rasch vollendeten Gusse erreicht, die dramatische Veräußerlichung seiner Spektrumgestalt. „Ich sah den Erbförster zuerst — ehe ich noch von der Fabel etwas wußte, — in der Geberde, in der der Schauspieler sprechen muß: ‚So sollte man doch gleich die Bestien todt schießen‘ — ‚Recht muß doch Recht bleiben‘ und ‚ich hab' Unrecht.“ —

So prägnantdramatisch, so sicher und festgezeichnet waren fast alle tragischen Charaktergestalten seiner Planskizzen gleich im ersten Entwurfe. Aber es gelang ihm nur selten, die zu ihrer Entfaltung, zu ihrem Sichausleben völlig geeignete tragische Handlung organisch zu gliedern und zu gestalten. Wo dies gelang, da hinderten meist Krankheit, oder immer neu aufsteigende tragische Gestalten aus anderen Plänen die volle Conzentration auf die Ausführung des ihn zunächst mahnenddrängenden Dramas. Nach neuen Studienresultaten erschien ihm dann oft das bisher Ausgeführte als ein nur schwaches Abbild. Er verwarf es, oder bildete es völlig um. Das Motiv seines Cardillac im „Fräulein von

Scuderi" zeigt sich mit fast dämonischer Gewalt fast in allen seinen Planskizzen. Und doch war es der edelste Vollendungsdrang, der sich nie genügte, der immer strengere Anforderungen an sich und sein Werk machte. Das Bessere wurde so oft der Feind des Guten. — Diese von ihm oft bekämpfte, doch mit unwiderstehlicher Gewalt sich ihm immer wieder aufdrängende, fast dämonische Lust, immer wieder neue dramatische Pläne zu ersinnen, sie bis ins kleinste Detail auszuspinnen, sich über die verschiedensten Möglichkeiten der Ausführung schriftlich Rechenschaft zu geben, nahm mit den Jahren körperlichen Leidens immer mehr zu. So wurden denn in massenhaft anschwellenden Heften, die einen bewunderungswürdigen Reichthum kühner Erfindung, geistreicher, künstlerischer Anschauung zeigen, Charaktere und Handlung oft in interessantester Weise umgebildet.

Großentheils war es unzweifelhaft in seinem Lebensgange, in seiner durch Krankheit immer mehr zunehmenden Isolirtheit begründet, daß die dramatische Composition der Handlung ihm so auffallend schwierig war. Sie würde bei einem nach außen hin bewegteren Leben, bei anregenderen Ereignissen wohl die geniale echttragische Tiefe seiner Charakterskizzen besser und erfolgreicher veranschaulicht haben. Die größte Schwierigkeit lag darin, daß, wie seine Planhefte deutlich zeigen, die im Phantasiebilde geschauten tragischen Charaktere so durchaus eigenartig, so konsequent und fest in sich abgeschlossen waren, daß die mindeste Aenderung der Fabelgestaltung ihm das Bild trübte und modifizirte, ja oft geradezu ein anderes, mehr der Reflexion angehörendes einmischte oder unterschob, so daß eben deshalb die Darstellung der

tragiſchen Handlung faſt nie in vollen Einklang mit den durchaus tragiſchen, mit beſonderer Vorliebe reich durchgebildeten Charaktergeſtalten zu bringen war.

Dies von ihm Geſuchte und Geforderte, trotz eifrigſter Bemühung doch meiſt Verfehlte fand er eben bei Shakespeare und bei den Alten. Hier fand er feſt in ſich abgeſchloſſene ureigenthümliche Charaktere, in einer ihr innerſtes Weſen vollſtändig veranſchaulichenden Handlung lebenswahr, im typiſchen Phantaſiebilde, in künſtleriſcher Vollendung geſpiegelt. Es iſt intereſſant zu ſehen, wie er dieſem in den Shakeſpeareſtudien immer klarer erkannten dramatiſchen Ideale in den Skizzen und Fragmenten in oft überraſchender Weiſe ſich nähert.

Man erzählt von Ludwig Devrient, daß das Sicheinleben in die darzuſtellenden, gleich Anfangs feſt und klar geſchauten tragiſchen Geſtalten, beſonders Shakeſpeare's, ihn Wochen lang ſo ausſchließlich beſchäftigte, daß er nichts Anderes ſah, als immer neu auftauchendes Phantaſiedetail dieſer lebendigſt vor ihm ſtehenden Charaktere, daß dann bei der Bühnendarſtellung eine tragiſche Wirkung mit ſo eigenthümlich poetiſcher Wahrheit, mit ſo feſſelnden individuellen Zügen erreicht wurde, daß ſie die Darſtellungen der anderen Schauſpieler völlig verdrängte, weil ſie mit der ſeinigen auch nicht entfernt zu vergleichen waren. In ſehr ähnlicher Weiſe, mit durchaus ſchauſpieleriſchem Inſtinkt, lebte Ludwig in ſtiller Iſolirtheit mit den ſich ihm in ſinnlich-lebendiger Phantaſieanſchauung offenbarenden tragiſchen Charaktergeſtalten. Das gab auch den flüchtigſten Skizzen derſelben eine feindetaillirte poetiſche Wahrheit, eine draſtiſch-theatraliſche Geberde, die mit wenig Zügen, aber wie mit

Flammenschrift das Innere der Charaktere zeigen. Fast in allen Plänen sind für den genialen Schauspieler Aufgaben skizzirt, an denen er Studien machen kann. Auch im kleinsten Dramenfragmente ist die volle Eigenthümlichkeit des dargestellten Charakters bewundernswürdig ausgeprägt. Ludwig hatte ein tiefeindringendes Verständniß der Schauspielkunst, wie ich es nur bei Tieck fand, alle seine dramatischen Pläne gingen von einem genialen Zusammenwirken dichterischer und schauspielerischer Phantasieanschauung aus, das man auch in den kritischen Untersuchungen seiner Shakespearestudien überall finden wird.

Vom Standpunkte des Künstlers, besonders des Dramatikers und Schauspielers betrachtet, wird diese Auswahl aus Ludwigs Skizzen und Fragmenten wohl völlig gerechtfertigt erscheinen. Man könnte sie dann eher wegen zu großer Kürze tadeln. Wenn Alle sie mit den Augen des Künstlers zu schauen verstünden, so würde ich noch viel mehr davon mitgetheilt haben. Denn fast überall zeigt sich in den Skizzen und Fragmenten die kecke Improvisation eines genialen Dichtergeistes, der mit den Forderungen und Bedingungen der Schauspielkunst im vollen Einklang ist, eine eminente Gestaltungskraft, die auch im flüchtigst gezeichneten Charakterbilde einen reichen dramatischen Fruchtkeim lebendig veranschaulicht und entfaltet.

Es ist ein wunderbares Zauberland schaffender Phantasie, das uns hier lockt und mit unwiderstehlicher Gewalt festhält, ein magisches Reich voll helleuchtender scharfausgeprägter Phantasiegestalten. Was auf dem Wege von der Erfindung zur Ausführung dem Künstler oft schwindet, die geheimste, verborgenste Natur der von

ihm geſchauten Geſtalten, hier iſt ſie in der vollen Naivetät unbelauſchter Niederſchrift aufbewahrt. Die ſtille, keuſche Freude des im Schaffen glückſeligen Dichters, dem es um Bewunderung nicht zu thun iſt, der nach dem Publikum nicht fragt, den es nur drängt, das, was er geſchaut hat, darzuſtellen, hier iſt ſie in aller Unbefangenheit, in der verborgenen Einſamkeit ſeiner Phantaſiewerkſtatt getreulich geſpiegelt. Die Nachtigall ihrem ureigenen Geſang lauſchend, dem wirren Weltgedränge fern, glücklich in beſcheidenſter, ſtillſter Enge. —

Ich habe es verſucht, die eigenthümliche Schönheit dieſer genialen Phantaſiewildniß zu veranſchaulichen, mit der Wurzel und dem Boden der Handlungspläne die aufkeimenden Geſtalten ſeiner Dichterſchau aufzubewahren, das Werden und Wachſen derſelben darzuſtellen, zum anregenden Studium für Künſtler und Kunſtfreunde.

Es iſt in dieſen Skizzen und Fragmenten etwas von der Gründlichkeit der Portraits aus der altdeutſchen Schule Dürer's und Holbein's, von der reichen Mannigfaltigkeit ihres Ausdrucks, von der feſten Beſtimmtheit ihrer Züge, nichts von der idealiſtiſchen Flachheit, von der grellen theatraliſchen Unnatur moderner Dramengeſtalten. Die Charaktere ſind typiſch und doch ganz individuell dargeſtellt, ſelbſt in knapper Skizze oft von einem farbigen Leben, das an Rubens, an Rembrandt erinnert. Das Intereſſante und Anregende in Ludwigs Planſkizzen liegt weniger im Stofflichen, als in der genialen Art, wie er die Charaktere auffaßte, wie er ihnen das Innerſte entlockte. — Der alte Phönix, ſo ſagt man, baut bei Annäherung des Todes in ſeinem Heimathlande ein Neſt, in das er ſeine Zeugungskraft

gießt, aus dem ein junger neuer Phönix sich entfaltet. Diese Skizzen und Studien Ludwigs sind so eine Art Phönixnest. Wie Dürer's, Leonardo da Vinci's Skizzen eine Fülle von geistreichen Entwürfen enthalten, die noch jetzt ihren Meister erwarten, so ist dies Skizzenbuch Ludwigs, in dem sich die tiefsinnige Eigenthümlichkeit, die anziehende Sonderbarkeit seines echtdeutschen Künstlergemüths spiegelt, eine Sammlung von schöpferisch anregenden Kunstideen und Gestalten, an denen der Künstler sich orientiren, stärken und erfreuen wird.

Doch nicht blos der Künstler, obschon ihm, vor Allen dem Schauspieler, diese Sammlung erwünscht sein wird. Auch im weiteren Sinne ist dies Skizzenbuch ein werthvoller Beitrag zur Geschichte des menschlichen Geisteslebens, ein Originalbeitrag zur Biographie des Dichters, von ihm selbst. Vor Allem ist's doch der Mensch selbst, die Enthüllung einer gewaltigen Persönlichkeit, eines echtdeutschen Charakters, was uns hier fesselt und nicht losläßt. Die innersten Geheimnisse seines Dichtergemüths werden uns in diesen Skizzen und Studien erschlossen, die ein treues Selbstportrait des Dichters sind, und die eigensten Züge, die Ungezähmtheit seiner Phantasie, die ruhige künstlerische Besonnenheit und Selbstbeherrschung seines Charakters oft in wunderbarfeiner Mischung zeigen. Manche Schwächen seines Talents treten an's Licht, überall aber die untadelhafteste Reinheit, der Wahrheitsdrang, die künstlerische Echtheit seines Strebens nach dem edelsten Ziele dramatischer Kunst. Sein Schaffen und Studiren, das war sein Leben, seine höchste, reinste Lust in der nach außen hin wenig freudevollen, nur durch trauliches Familienglück, trotz nagender Sorgen und quälvoller

Krankheit mitverhellten letzten Lebensperiode. Mit unvergeßlich schönem, tiefinnigem Tone sprach er oft, wenn wir allein waren, Goethe's orphische Schicksalsworte:

„Verbiete du dem Seidenwurm zu spinnen,
Wenn er sich schon dem Tode näher spinnt,
Das köstlichste Geweb' entwickelt er
Aus seinem Innersten und läßt nicht ab —
Bis er in seinen Sarg sich eingeschlossen." —

Auch Hebbel's unvergleichlich schönes Wort „der Seidenwurm hört nicht zu spinnen auf, weil wollene Zeuge Mode werden" — wiederholte er oft mit behaglicher Freude. —

Aus dem reichen Material seiner Skizzen und Studien hoffe ich das Wichtigste und Bedeutendste herausgefunden und aufbewahrt zu haben. Vieles war zu lückenhaft, zu verworren und unfertig, um eine klare Anschauung seiner Intentionen zu geben. Manches an sich werthvolle Detail seiner Pläne und Fragmente mußte nach immer wieder scheiterndem Versuche, es dem Ganzen der Darstellung einzufügen, doch aufgegeben werden. Ueber manches Charakteristische konnte nur kurz und summarisch berichtet werden. Zu Abänderungen und Korrekturen in den Fragmenten fühlte ich mich nicht berechtigt. Deshalb wurden manche bedeutende, aber zu inkorrekte Fragmente nicht abgedruckt. Auch die werthvollen hier mitgetheilten waren freilich nicht druckfertig, weil sie als Fragmente erst nach Vollendung des ganzen Dramas völlig abgerundete Gestalt erhalten konnten. Ausgeschieden wurden hier die in den „ges. Werken" bereits abgedruckten, doch ist das zur Erläuterung derselben Nothwendige hier mitgetheilt. Nur durch klare Darlegung der ganz verschiedenartigen Bernauerindramenpläne ist

der bedeutende Fortschritt des Dichters und der volle Werth des dort abgedruckten Bernauerinfragments v. J. 1856 klar zu erkennen.

Im Bezug auf die Auswahl und Charakteristik meiner Sammlung hoffe ich auf die Zustimmung sachkundiger Freunde der dramatischen Kunst und auf ihre Nachsicht, wo ich bei dieser schwer zu bewältigenden Aufgabe dabei geirrt und gefehlt habe. Von antiquarischer Sammlerneigung weiß ich mich frei. Aber was für die Charakteristik des Dramatikers aufschlußreich und nothwendig war, das durfte nicht fehlen. Wurde doch auch mir erst bei der mich oft wehmüthig ergreifenden Durchwanderung der labyrinthreichen Phantasiewildniß, der gewaltigen Trümmerwelt seiner Dichterwerkstatt Vieles in der Natur seines Talents und Charakters geklärt und erschlossen, was mir trotz meiner Neigung zu psychologischer Ergründung menschlicher und künstlerischer Natur im jahrelangen Umgange, bei inniger Theilnahme an seinen Bestrebungen, ohne sie wohl für immer unklar und problematisch geblieben wäre. — Wie verschiedenartig man auch diese denkwürdigen Prozesse seines Schaffens und Ringens beurtheilen möge, man wird nach Kenntniß derselben wohl zugeben, daß eine authentisch beglaubigte Darstellung derselben nothwendig war, um das durch die bisher bekannten Werke nur angedeutete, nur unvollständig enthüllte Lebens- und Charakterbild Ludwigs uns klar zu veranschaulichen. —

Nach dieser kurzen Charakteristik des den Dramen, dramatischen Skizzen und Fragmenten Gemeinsamen folgt

nun in chronologiſcher Reihenfolge die ausführlichere Charakteriſtik:

I. der fertigen Dramen,
II. der dramatiſchen Pläne und Fragmente.

I. Die fertigen Dramen.

1. Die 4 Bernauerindramen vom Jahre 1840—46.

Dieſe im literariſchen Nachlaß ausgeführt vorhandenen Dramen ſind an ſich betrachtet noch ſehr unreif, weit ſchwächer als der „Erbförſter" und des Abdruckes nicht werth. Aber der Vergleich derſelben mit den ſpäteren vollſtändig veränderten Umdichtungen aus den Jahren 1854—59 giebt ein ſehr anſchauliches Beiſpiel von den merkwürdigen und bedeutenden Wandelungen ſeines Talents und ſeiner Kunſtbehandlung. Kein anderer Stoff hat ihn verhängnißvoller durchs Leben begleitet.

Während er nach der Aufführung des Erbförſters alle anderen bereits ausgeführten Stoffe vollſtändig verwarf, ſie nicht weiter durchbildete, hielt er mit eigenthümlicher Beharrlichkeit nur an dieſem feſt, und hoffte durch neue Umdichtung ihn tragiſcher zu geſtalten, ihm volle Bühnenwirkung abzugewinnen. Von keinem Stoffe ſind maſſenhaftere Planhefte und Fragmente vorhanden. Nach genaueſter Durchſichtung derſelben hoffe ich über dieſe merkwürdigen Umdichtungen, von denen ich einige charakteriſtiſche Fragmentproben mittheilen werde, volle Klarheit zu geben.

Schon im Jahre 1835 erfaßte der Stoff ihn, zufolge seiner Niederschriften im Diarium vom Jahre 1840, mit leidenschaftlicher Gewalt, er ließ ihn nicht los fast bis zum Abscheiden. Jene 4 fertigen Bernauerindramen haben viel Gemeinsames, fast denselben Inhalt, dieselbe Auffassung. Handlung und Intrigue unterscheiden sich nur in unwesentlichen Veränderungen.

Der Stoff war von jeher ein Lieblingsstoff der deutschen Dramatiker. Die bekanntesten Bühnenbearbeitungen desselben sind die Törring's (1781 in Frankfurt anonym erschienen), Hebbel's 1855 und in neuester Zeit M. Meyer's. Der vaterländische Geschichtsstoff reizte durch das Interesse eines unebenbürtigen Liebesbundes zwischen Fürst und Bürgermädchen, er bot heftig gesteigerte dramatische Scenen und eine erschütternde Katastrophe.

Ludwig lernte ihn in der geschichtlichen Darstellung F. J. Lipowsky's (München 1800) kennen. Ein kurzer Auszug aus derselben ist zur Beurtheilung seiner Bearbeitungen nöthig. Ludwig wich erst sehr davon ab, folgte ihr aber in der letzten Bearbeitung vom Jahre 1858 fast vollständig.

Dies sind die wesentlichen Grundzüge derselben: Herzog Albrecht, von seinem Vater Herzog Ernst verlobt mit Elisabeth von Würtemberg, die, aus Liebe zu einem Grafen von Werdenberg, mit ihm in heimlicher Ehe verbunden, entflieht, — sieht in Augsburg 1428 ein armes, durch Schönheit und Tugend ausgezeichnetes, als „Engel von Augsburg" vom Volke verehrtes Bürgermädchen, die Tochter eines damals als unehrlich verachteten Baders. Sie läßt seine Liebe unerhört, bis er, dadurch nur ge-

reizt, die strengen Gesetze seines Standes ihr opfert. Er führt sie, nach geschlossenem heimlichen Ehebunde, auf das ihm von seiner Mutter Elisabeth von Mailand vererbte Schloß Vohburg. Die Ehe soll heimlich bleiben bis zu seines Vaters Tode, dann soll sie Herzogin werden. Herzog Ernst hält dies ihm gemeldete Liebesverhältniß für ein nur vorübergehendes. Er will Albrecht, der bei Agnes in Vohburg bleibt, davon abbringen, ihn mit Anna, des Herzogs Erich von Braunschweig Tochter, vermählen. Albrecht weigert sich. Ernst, erschreckt durch den Gedanken, daß eines unehrlichen Baders Tochter Herzogin werde, gereizt von dem deshalb grimmig erzürnten Adel, will den von Liebe verblendeten Sohn mit den gewaltsamsten Mitteln zwingen, der ihm verhaßten Agnes zu entsagen. Die Schranken des Regensburger Turniers, zu dem Albrecht im Jahre 1434 von ihm geladen wird, sollen ihm nicht geöffnet werden, wenn er sich nicht vom Verdacht reinige, mit einer Baderstochter Buhlerei zu treiben. Albrecht dringt rasend ein auf die ihn vom Turnier Ausschließenden, und erklärt, Agnes sei seine Gattin, es kommt zu Thätlichkeiten. Schäumend vor Wuth und Zorn eilt er zur Agnes zurück. Es sei nun Zeit, sie als Herzogin dem Adel und Volke vorzustellen. Er giebt ihr ein stattliches Hofgesinde, läßt sie Herzogin nennen, und bezieht mit ihr, dem Vater und dem Adel trotzend, das Schloß zu Straubing. Agnes, voll schwermüthiger Ahnung düsteren Ausganges, läßt sich im Kreuzgange bei den Karmelitern in Straubing ein Betgewölbe, eine Gradstätte erbauen. — So lange Albrechts Oheim, Herzog Wilhelm, der ihn sehr liebte, und dessen Kind noch lebten, geschah ihr kein Weh. Nach

ſeinem und ſeines Kindes Tode zähmte Herzog Ernſt den Zorn und Haß gegen die Baderdirne nicht länger. Der Adel reizte ihn immer heftiger. Albrecht verzehre ſich in Unmuth und Gram, Herzog Wilhelms Kind ſei durch Liſt von Agnes vergiftet worden, der Baiern-Münchner Stamm werde ohne Thronerben verblühen, die Kinder der Agnes würden vom Kaiſer und Reich nie anerkannt werden. Blutige Kriege würden, der Erbfolge wegen, nach Ernſt's Tode entſtehen, das Wohl des Staates erfordere die ſtrengſten Maßregeln. In Albrechts Abweſenheit wurde Agnes, auf Ernſt's Befehl, gefangen, vor ein Adelsgericht geſtellt. Sie weiſt die Fragen der Richter ſtolz ab. Man könne ſie gewaltſam trennen, ihren Bund aber nicht löſen. Sie ſei des Herzogs eheliches, fürſtliches Weib, nicht Verbrecherin. Sie erkenne des Herzogs Gericht nicht an, und verlange Freilaſſung, Wiedervereinigung mit Albrecht. Das Gericht und Ernſt dadurch noch mehr gereizt, verurtheilen ſie als Staatsverbrecherin zum Tode. Ernſt befiehlt, ſie von der Brücke herab in die Wellen der Donau zu ſtürzen. Dem Volke wird verkündet, ſie habe es dem Albrecht angethan mit Liebestränken, ſie falle als ein ſchuldiges Opfer für Baierns Wohl. Sie wird von Henkersknechten zur Donaubrücke geſchleppt, vor allem Volke hinabgeſtürzt in die wilden Fluthen, die ſie ans Ufer trugen. Albrecht erfährt, zurückkommend, von den Höflingen den Tod der Agnes. Sinnlos ſtürzt er nieder, dann, weinend, raſend, tobend ſchwört er an ihrem Grabe ihren Tod am Vater, an Baiern grimmig zu rächen. Er wolle ſein Haupt nicht niederlegen, bis ſeiner Agnes blutiger Schatten volle Genugthuung erhalten habe. Er eilt zu ſeinem

Vetter, zum Herzog Ludwig den Bärtigen in Ingolstadt, der tapfer, wild und streitluſtig, dem Herzog Ernſt feindlich, ſchon oft in Baiern einfiel, um ſich des Thrones zu bemächtigen. Ihn, den Landesfeind, fleht er um Beiſtand und Hilfe. Mit ihm verbündet durchzieht er mordend und plündernd Baiern, um den Tod der Agnes zu rächen. Ernſt, die leidenſchaftliche Verblendung des geliebten Sohnes wehmüthig beklagend, ſendet ihm Botſchaft, er möge vom wilden Kampfe abſtehen, er wolle ihm verzeihen, Agnes ſolle von ihm im Tode geehrt werden. Albrecht will nichts von Verſöhnung wiſſen, er dringt ſiegreich vor nach Straubing, München bedrohend. Ernſt wendete ſich nun an den Kaiſer Siegmund, um Rath und Hilfe bittend. Agnes ſei verurtheilt worden, weil ihr Verhältniß ihm und allen bairiſchen Fürſten dem Auslande gegenüber Schande und Schmach bereitet habe, die nun mit ihrem Tode getilgt ſeien. Er möge Albrecht auffordern, in die Arme des Vaters, zu ſeiner Pflicht zurückzukehren, ſich als würdiger und tapferer Fürſt auszuzeichnen, was Agnes bei Lebzeiten verhindert hätte. Albrecht, vom Kummer des Vaters, von des Kaiſers mit Reichsacht drohenden Mahnungen, von den Bitten der Freunde ergriffen, überwältigt, ſtand nun ab von der Fehde, kam nach München, verſöhnte ſich mit dem greiſen Vater, der ein Betkirchlein über dem Grabe der Agnes, auf dem St. Peterskirchhofe in Straubing erbauen ließ, und tägliche Meſſen für ſie anordnete. Albrecht heirathete nun Anna von Braunſchweig, nach ſeines Vaters Wunſche, nach dem Gebote des Herkommens, dem Agnes als Opfer gefallen war. Er konnte ſie, ſo berichten die Quellen nicht

lieben. Er ſuchte dafür bei anderen Frauen das verlorene Glück. —

Törring's Trauerſpiel folgte dieſer im Volke ſehr beliebten rührenden Geſchichte ganz treu, ſchlicht und ſchmucklos. Sein vom „Götz" angeregtes Drama hält die rohen, gewaltſamen Motive und Geſtalten der Geſchichte ohne alle moderne Verfeinerung oder Abſchwächung feſt. Durchweg als wildes, rohes, tumultuariſches Ritterſtück, mit draſtiſcher Kraft, aber ohne alle Poeſie, ausgeführt, geſchickt und bühnenwirkſam behandelt, feſſelt es noch jetzt durch lebendige, theatraliſch-effektvolle Vorführung beſonders der Turnierſcene und der Exekutionsſcene auf der Donaubrücke, durch volksthümlich-ſchlichte Darſtellung des heftig geſteigerten Kampfes treuer Liebe mit der Standesehre des Adels. Es war lange Zeit ein beliebtes Repertoirſtück des deutſchen Theaters und wurde auch in Engels „Mimik" (1785) als lehrreiches Beiſpiel dramatiſcher Scenenbehandlung ausführlich beſprochen. Ich komme bei der Beſprechung von Ludwigs ſpäteren Umarbeitungen darauf zurück, und werde dann ſeine intereſſanten kritiſchen Bemerkungen über Törring's wie über Hebbel's Bearbeitung mittheilen, die ihn eben zu neuer Umdichtung antrieben.

Die erſte Bearbeitung Ludwigs: „Der Liebe Verklärung" vom Jahre 1840 iſt ſein erſter dramatiſcher Verſuch, bereits in den Jahren 1836—39 entworfen. Die erſten Skizzen waren nicht im Nachlaſſe. Dieſe erſte Bearbeitung iſt im grellen, wilden Ton des deutſchen Ritterſtückes behandelt, und erinnert im Dialog, im Ausdruck dämoniſchwilder Leidenſchaft ſehr lebhaft an Klinger's „Zwillinge". Der Proſadialog iſt markig, oft ganz

dramatiſch, aber meiſt roh-naturaliſtiſch, ohne künſtleriſche Schönheit behandelt. Nur ein Theil des erſten Actes iſt noch vorhanden, der zweite fehlt faſt ganz. Von Akt 3, Scene 2 an bis zum Schluß wurde die Ausführung vollſtändig vorgefunden.

Dies iſt der Inhalt ſeines von der Geſchichte völlig abweichenden erſten Dramas: Herzog Ernſt's Kämmerer Weißenbeck liebt Agnes mit wilder Gluth ohne Erwiederung. Er erfährt von dem ihm untergebenen Franz von ihrem Verhältniß zu Albrecht. Weißenbeck will ſie für ſich haben, ſie Albrecht entreißen, den er haßt, an dem er ſich wegen einer Beleidigung rächen will. Franz reizt die Liebe und Eiferſucht Weißenbeck's, die im grellen, wilden Ton behandelt iſt. Weißenbeck giebt Franz einen Brief an den Herzog Ernſt, ihm den geheimen Liebesbund Albrecht's zu melden. Er will den guten Ruf der ihm nicht willfährigen Agnes vernichten, durch ein ſie verdächtigendes Verhältniß mit Rinken, einem Lanzknecht, den er durch Beſtechung dazu gewinnt. Albrecht ſoll ſie für untreu halten, das ſoll ſie in Weißenbeck's Arme führen. Franz unterſtützt die Intrigue. Er hat einen Ring mit dem herzoglichen Familienwappen, ein Geſchenk Albrecht's, der Agnes als bettelnder Invalid beim Kirchgange abgeliſtet. Raimund, des Baders Bernauer's Geſelle, eine volksthümlich-ſchlichte, markig behandelte Geſtalt, liebt Agnes. Er hat ſeine Heimath verlaſſen, und trat in Bernauer's Dienſte, um um ſie zu werben. Sie begünſtigt ihn nicht, er liebt ſie trotzdem mit inniger Treue. Franz reizt Weißenbeck's Liebe. Ein Knappe erzählt ihm die Regensburger Turniervorfälle. Es ſoll nun verſucht werden, durch ein Stelldichein

Rinken's mit Agnes sie dem Albrecht als untreu zu verdächtigen. Dies sonderbare Stelldichein, durch einen der Agnes beigebrachten Schlaftrunk ermöglicht, wurde in dieser ersten Bearbeitung im nicht vorgefundenen zweiten Akte behandelt, aber auch in den nächsten 3 Bearbeitungen beibehalten und dort vollständig ausgeführt vorgefunden. Rinken wurde in dieser ersten Bearbeitung von Raimund getödtet, was aus dessen Bekenntniß im letzten Akte ersichtlich ist. Albrecht kommt zu diesem nächtlichen Stelldichein; er erblickt den der Agnes als Liebespfand gegebenen Ring an der Hand Rinken's, er hält sie für untreu. Er übergiebt Agnes dem Weißenbeck, um über den Mord Gericht zu halten, da Agnes vom Schlaftrunke betäubt ihm keine Aufklärung über die Nachtscene zu geben vermag. Der alte Bernauer kommt dazu, er wird von Franz veranlaßt, da Agnes in sträflichem Bunde mit Albrecht den Rinken wahrscheinlich getödtet habe, um seine Seele zu retten, gegen Agnes zu zeugen. Er will's thun. Agnes wird in einer drastischen Scene von den Häschern ergriffen, und vor Gericht gestellt. Weißenbeck hat vom Herzog Ernst den Befehl, kurzen Proceß mit der Dirne zu machen, sie für immer von Albrecht zu trennen. In einer lebendig-dramatisch, aber mit grellen Farben behandelten Gerichtsscene wird Agnes von Franz angeklagt wegen Hexerei, Buhlerei und Mord. Der alte Bernauer klagt selbst gegen sie, bereut aber und widerruft, vom Anblick der hoheitsvoll ihre Unschuld betheuernden Agnes überwältigt. Falsche Zeugen, von Franz gewonnen, sagen gegen Agnes aus. Raimund vertheidigt sie mit glühender Begeisterung. Die Richter schwanken. Weißenbeck drängt sie zur Ver-

urtheilung. Vom Befehle des Herzogs Ernst in Kenntniß gesetzt, rufen sie: „Zeter! Zeter!“ über Agnes Bernauer. Diese Gerichtsscene wurde in den zwei folgenden Bearbeitungen blos erzählt, in der vierten aber wieder aufgenommen, doch mit vielen Veränderungen und mit Beseitigung des zu grellen, wilden Dialogs. Weißenbeck will Agnes aus dem Kerker befreien, wenn sie ihm angehören, ihm auf sein Schloß folgen wolle. Sie verweigerts, nimmt rührenden Abschied vom treuen Raimund, der sie retten will: „Nur Dich hab' ich geliebt, ich fühl' es jetzt, mit jener Liebe, die nicht mit uns stirbt. In ihr ist kein Begehren, kein Wechsel. Nimm hin den Brautkuß für die Ewigkeit.“ Es folgt nun die Executionsscene, ganz volksthümlich behandelt, der alte Bernauer gebrochen, in dämonisch-verstörter, wahnsinnsähnlicher Gemüthsstimmung ist dabei. Weißenbeck will die Execution hindern, er stürzt mit dem Pferde und gesteht sterbend, vom Gewissen gefoltert, daß Agnes unschuldig ist, daß der Ring ihr abgelistet, von Franz an Rinken's Hand gesteckt wurde. Raimund berichtet in einem Nachspiele den Abschied, den Tod der Agnes, sie sei gestorben um Albrecht mit seinem Vater zu versöhnen. Er gesteht, daß er Rinken getödtet habe.

Die hier grell und seltsam behandelte, von der Geschichte ganz abweichende Intrigue wurde auch in den 3 anderen Dramen beibehalten, Ludwig suchte sie nur noch wahrscheinlicher und dramatischer zu gestalten. Die Hauptabsicht dieser 4 ersten Bearbeitungen war, die Agnes dem Albrecht als untreu darzustellen, so daß er selbst von ihr lasse; also eine Vernichtung seiner Liebe durch Intrigue, durch Mißverständniß.

— Die hauptsächlichste Veränderung in der zweiten Bearbeitung „Der Engel von Augsburg" i. J. 1842 bestand darin, daß nicht Weißenbeck in Folge seiner Liebe und Eifersucht das bewegende Motiv der Handlung, der das Stück beherrschende Intriguant war, sondern daß Franz die Hauptrolle, der Intriguant des Dramas wurde. Die Absicht war auch hier, Albrecht von der Agnes Untreue zu überzeugen, ihn von ihr zu trennen, sie in Weißenbeck's Gewalt zu bringen. Der Prosadialog wurde in Verse umgeschmolzen, der grell-naturalistische Ton wilder Leidenschaft gemildert. Handlung und Intrigue wurden in nicht glücklichen Veränderungen verwickelter gestaltet. Franz beherrschte als Intriguant alle Wendungen der Handlung. Seine Schwester Angelika war von dem beim Reichstage in Ulm anwesenden Weißenbeck verführt, von ihm treulos verlassen. Ein anderer Weißenbeck hatte früher Franzens Mutter verführt, seinen Vater dadurch unglücklich gemacht. Franz dient bei seinem Todfeinde, um sich grimmig an ihm zu rächen. Diese sehr breit erzählte Vorgeschichte Franzens war das Motiv für seine Intrigue. Seine mit wilden Farben, mit besonderer Vorliebe vom Dichter behandelte dämonisch-rachsüchtige Charaktergestalt trat hier völlig in den Vordergrund des dramatischen Gemäldes. Das Verhältniß des alten Bernauer's zur Agnes, zu Raimund wurde weit anschaulicher in originell-humoristischen, auch in den späteren Dramen beibehaltenen, dort aber noch besser ausgeführten Scenen dargestellt, das Verhältniß der Liebenden im Entstehen lebendig und anziehend gezeigt. Albrecht hat Agnes beim Turnier in Augsburg gesehen, seine Lanze vor ihr geneigt, daß Alle es sahen.

Er wirbt um ſie, er beredet den alten Bernauer ihm mit ihr nach Straubing zu folgen. Die heimliche Ehe wird in einer anmuthigen, ſpäter faſt ganz beibehaltenen Liebesſcene raſch verabredet, mit Einwilligung des erſt widerſtrebenden Bernauer. Franz beſtimmt Weißenbeck, dies dem Herzog Ernſt zu melden, ſonſt werde es Graf Werdenberg thun, ſein Nebenbuhler am Hofe, ihm die Gunſt des Herzogs Ernſt dadurch entziehend. Der Befehl des Herzogs, die Agnes zu ertränken, kommt bald. — Weißenbeck liebt Agnes, Franz ſucht ihn, der Wahrheit entgegen, zu überzeugen, daß ſie dieſe Liebe erwiedere, der alte ehrgeizige Bernauer wolle ſie dem Herzoge verkuppeln, ſie ſelbſt liebe den Albrecht nicht, er ſolle ſie vor deſſen Zudringlichkeiten retten. Durch dieſe Vorſpiegelungen wird Weißenbeck falſch und treulos gegen Albrecht, ſeinen Herrn, er ſucht ihm die Agnes zu entreißen. Angelika, von ihm verführt und verlaſſen, folgt ihm nach Augsburg, ſie findet dort ihren Bruder, der die ihr widerfahrene Schmach dadurch rächen will, daß er Agnes, die Weißenbeck liebt, ihm entreißt. Er will Weißenbeck ein nächtliches Stelldichein mit Agnes verſchaffen, dem ſie nicht abgeneigt ſei, er bewegt nun Angelika ſtatt der Agnes mit Weißenbeck zuſammenkommen. Angelika kann ihn nicht haſſen, nicht von ihm laſſen. Weißenbeck glaubt, vom Nachtdunkel getäuſcht, Agnes umarmt und geküßt zu haben, er glaubt nun, daß ſie ihn liebe, da ſie zu dem, durch plötzlichen von Franz veranſtalteten Lärm geſtörten nächtlichen Stelldichein gekommen ſei. Franz beredet den Pater, der die Agnes getraut hat, ſie zu beſtimmen, daß ſie freiwillig dem Herzog entſage. Er ſei bereits verheirathet, die heimliche Ehe mit Agnes werde

Vater und Sohn entzweien, das Land ins Unglück stürzen. Dies gelingt dem Pater. Agnes muß schwören, dem Herzog Albrecht nie wieder zu nahen. Rinken soll sie in ein verborgenes Asyl führen. Er ist dazu von Franz gewonnen, auch er liebt Agnes, er soll ihren Ruf vernichten, sie dann für sich behalten. Franz sagt nun dem Weißenbeck, Agnes wolle mit Rinken fliehen, der ihr nachtrachte, den sie Nachts zu einem Stelldichein in den Garten bestellt habe. Weißenbeck, von Eifersucht gefoltert, will das Stelldichein sehen, Franz ihm dazu verhelfen. Er führt ihn Nachts in den Garten, wo Agnes von einem Schlaftrunke, den Angelika ihr auf Franzens Rath gab, betäubt, mit Rinken zusammen war, dem sie nach des Paters Mahnung ins Asyl folgen wollte. Angelika zog ihr den Ring mit dem herzoglichen Wappen ab, und gab ihn dem Bruder. Auch dem Herzog Albrecht meldet Franz das von ihm veranstaltete nächtliche Stelldichein, um ihn von der Agnes Untreue zu überzeugen. Weißenbeck erblickt Agnes und Rinken in der Laube, er ersticht in wilder Eifersucht Rinken, dem Franz den Ring an den Finger steckt. Franz ruft um Hilfe, Albrecht und Graf Werdenberg kommen. Albrecht erkennt den Ring und übergiebt die Agnes, die ihm über die Vorfälle, über den Mord, vom Schlaftrunke betäubt, nicht befriedigende Auskunft zu geben vermag, an Werdenberg und Weißenbeck, um über sie Gericht zu halten. Weißenbeck's Gewissensqual wegen des Mordes Rinken's wird von Franz beschwichtigt. Rinken habe ihm die Agnes entreißen wollen, sie habe seine Liebe nicht erwiedert, er ihr deßhalb einen Schlaftrunk gegeben. Den Befehl Herzog Ernst's hat Franz dem

Grafen Werdenberg gegeben. Das Gericht über Agnes sei daher nicht zu vermeiden. Weißenbeck solle auf ihre Verurtheilung dringen, damit sie dem Albrecht entrissen werde, er könne sie dann aus dem Kerker befreien, sie auf sein Schloß führen. Die Gerichtsscene wird nun blos erzählt, fast ganz so wie sie in der ersten Bearbeitung dargestellt wurde. Angelika ist dazu gekommen, sie hat sich selbst angeklagt, Franz sie für wahnsinnig erklärt. Weißenbeck will die zum Tode verurtheilte Agnes aus dem Kerker retten, er erfährt nun von ihr, daß sie beim nächtlichen Stelldichein gar nicht war. Sie will sterben, nimmt Abschied von Raimund. Weißenbeck wird in Folge eines Sturzes vom Pferde sterbend vorgeführt. Der Pater erzählt den Tod der Agnes. Albrecht erfährt vom Philipp, dem Knappen Weißenbeck's, wodurch Franz den Weißenbeck, den Pater und Albrecht getäuscht hat. Angelika's und Franzens Tod wird berichtet, der Agnes Leiche gebracht.

— Auch in der dritten Bearbeitung vom Jahre 1843 wurde unter gleichem Titel des Dramas diese Handlung fast ganz beibehalten, nur in unwesentlichen Zügen und Scenenumstellungen verändert, im Dialog aber sehr wesentlich verbessert, und frisch poetisch im besten Tone der Sturm- und Drangzeit ausgeführt. Die unmittebare Lebendigkeit der volksthümlich-markigen Gestalten Rinken's, des alten Bernauer, Raimund's, des Paters, der Agnes, der volksliedähnliche poetische Naturton der Liebesscenen zeigen eine reiche Fülle eigenthümlicher Schönheit, ein echt dramatisches Talent. Das Stück wurde in dieser Umarbeitung in sorgfältiger Reinschrift an die Bühnen gesandt, ohne Annahme zu finden. Auch

an L. Tieck, den damaligen Dramaturgen des Dresdner Theaters. Er schrieb ihm am 31. März 1844: „Ich bin erfreut, ein so schönes Talent kennen zu lernen, das uns für die Zukunft noch viel Schönes verspricht. Charakterzeichnung, gute Sprache, vieles Gute zeigt sich in Ihrer Agnes, nur, erlauben Sie mir aufrichtig zu sein, denn ein wack'res Talent wird Einwürfe und Tadel zu würdigen wissen — es ist nichts weniger als eine Tragödie. Albrecht, und selbst Agnes werden unbedeutende Nebenpersonen, und die Aufgabe des Dichters ist, die schwärzeste Bosheit zu schildern, die aber zu raffinirt, ihres Zweckes wieder verfehlt. Kennen Sie das alte Trauerspiel vom Grafen Törring, ‚Agnes Bernauerin'? Bei allen Fehlern hat das Stück eine großartige Anlage, die Ritterſitten sind gut und überzeugend aufgefaßt, es ist starke Leidenschaft, welche rührend und stürmisch spricht, und nur die gezwungene Sprache ist hier und da zu tadeln. Eine Tragödie muß aber, wie ich glaube, stets auf Leidenschaft, niemals auf Intrigue gebaut sein. — Nehmen Sie meine Aufrichtigkeit, wie sie gemeint ist, weil ich Sie hochachte." — Wir werden bald sehen, wie sehr Ludwig diese Worte beherzigte, wie sie ihn zu einer radical neuen Behandlung des Stoffes führte.

Die vierte völlig ausgeführt vorgefundene Bearbeitung „Der Engel von Augsburg", eine dramatisirte Rittergeschichte mit einem Vorspiele vom Jahre 1846 war im Inhalt, in allem Wesentlichen der Handlung und der Intrigue nur wenig von der dritten verschieden. Der Versdialog wurde in markig-schlichte Prosa umgewandelt, die bereits an die prägnant-dramatische Sprache des Erbförsters erinnert. Durch Scenen-

umstellungen, durch Dialogdrängungen und durch neue Scenenzusätze wurde eine knappere, theatralisch wirksamere Form erstrebt. Aber das Festhalten an den sonderbaren, unwahrscheinlich und seltsam verflochtenen Irrungen, Täuschungen und Mißverständnissen machte trotz aller Veränderungen eine tragische Wirkung unmöglich. Ed. Devrient, dem er das Drama zusandte, schrieb ihm am 1. December 1846 darüber u. A.: „Ihr Talent hat etwas so erfrischend Quellenhaftes, Ihr Werk hat für mich eine solche Gewalt, daß es mich in Lust und Hoffnung verjüngt. — Freilich muß ich sagen, ich glaube nicht, daß die Theater davon werden Nutzen ziehen können, und um dies zu beweisen, habe ich mich blos auf Das zu beziehen, was Sie selbst davon sagen, Ihr Urtheil ist scharf und richtig." Nach Erörterung der Fehler fährt er fort: „Aber gegen alle diese Irrthümer in der Composition steht die reiche Fülle der lebendigen Ausführung. Jedes Wort athmet, das ist wahre dramatische Sprache, wirkliches Fleisch und Blut, schlagendes Herz. — Die Summa meiner Meinung ist, das Stück bedürfte einer Reform in der Vertheilung der Handlung, eine Umgestaltung. Wie es da ist, würde es bei seiner Erscheinung auf der Bühne total mißkannt werden. Aber Ihren Beruf zum Bühnendichter haben Sie in diesem Werk wieder auf das Bestimmteste dargethan."

Unzweifelhaft waren diese 4 Bearbeitungen für die Aufführung sämmtlich ungeeignet, trotz großer Schönheiten in einzelnen Scenen. Die Intrigue ist in allen zu unwahrscheinlich, zu gekünstelt, das Motiv des Schlaftrunks war nicht glücklich erfunden, es nahm der Agnes alle Schuld, auch sah man nicht, wie Agnes dazu ver-

leitet und bewegt wurde. Die zwei Nachtſcenen, wo Weißenbeck glaubt Agnes zu treffen, und Angelika findet, ohne ſie zu ſprechen — dann, wo Agnes vom Schlaftrunke betäubt, mit Rinken gefunden, und dieſer von Weißenbeck getödtet wurde, ſind nicht glücklich erfunden, ſo lebendig dramatiſch ſie auch ausgeführt ſind. Entſchieden verzeichnet iſt Angelika. Die Hauptabſicht dieſer Bearbeitungen war, ſeltſamerweiſe ganz abweichend von der Geſchichte, daß Albrecht die durchaus unſchuldige Agnes für untreu halten ſollte, und hielt. Die Liebenden haben in allen dieſen Dramen nicht das vorwiegende Intereſſe, die Intriguanten waren die Hauptrollen, die Darſtellung ihrer Leidenſchaft, nicht die der Liebenden, behandelte der Dichter mit bedeutendem, aber irrendem Talent. Die Turniereereigniſſe wurden blos erzählt, nicht dargeſtellt, Herzog Ernſt nicht perſönlich vorgeführt. Faſt überall zeigte ſich trotz echt dramatiſchem Talent eine ſeltſame Neigung, durch Mißverſtändniſſe, durch Vermeidung eines Wortes, deſſen Ausſprache Alles zum guten Ausgange führen mußte, eine tragiſche Wirkung zu erſtreben. Der Zufall, nicht die innere Nothwendigkeit der Charaktere bedingte das Leiden der Liebenden, dadurch wurde es peinlich und gräßlich, trotz oft glücklich erreichter poetiſcher Milderung. Es war ein realiſtiſch nicht geſchickt behandeltes Lug- und Truggewebe kalter Intrigue mit entſchieden dramatiſchem Talent, aber ohne tragiſche Wirkung ausgeführt. Das Talent war in ſeltener Naturkraft überall ſichtbar, aber es fehlte noch durchaus die Kenntniß der tragiſchen Compoſitionsgeſetze. Wir werden ſehen, wie Ludwig nach gründlichem Studium derſelben die Intentionen

und Grundlagen dieſer vier Dramen ſämmtlich verwarf und auf ganz anderem Wege eine tragiſche Wirkung erſtrebte.

Ehe wir nun die anderen fertigen Dramen Ludwigs durchwandern, möge zuvor hier wenigſtens eine kleine Probe aus der dritten Bernauerindichtung folgen, die an ſich intereſſant und werthvoll, verglichen mit den der Charakteriſtik der ſpäteren Bearbeitungen beigefügten Fragmentproben die Urſprünglichkeit und ſorgfältige Durchbildung ſeines dramatiſchen Talents klar veranſchaulicht.

Fragment aus „Der Engel von Augsburg".

(Dritte Bearbeitung, vom Jahre 1843.)

Aus Akt 2.

(Beim Bader Bernauer aus Augsburg, nun in Straubing.)

1. Scene.

Bernauer. Raimund. (Beide beſchäftigt.)

Bernauer. Du wär'ſt mein Liebhaber. — Erſt wird man mit dem Mädchen einig; mit dem Vater findet ſich's dann ſchon. Mir wärſt Du ſchon recht, Junge; Euch beiſammen zu ſeh'n als Mann und Frau wär' mein liebſter Wunſch.

Raimund. Wie oft wollt' ich's, Vater Bernauer. Wenn ſie mich aber nur anſieht, iſt's damit vorbei. Nicht als wär' ſie unfreundlich gegen mich, aber — es geht einmal nicht. Ich komme mir vor wie ein dummer Kei-

ner Junge, der den Mond haben will. Sie ist zu schön und gut, als daß man um sie werben könnte.

Bernauer. Mach' mich nicht lachen.

Raimund. Seht, das Vornehme, was sie hat — ich meine nicht was Vornehmes von dieser Welt, sondern — ja wenn ich's nur sagen könnte. So etwas, was aus den großen, ruhigen Augen spricht: Was wollt ihr denn, ihr lieben armen dumpfen Menschen mit euerem Treiben? Wie könnt ihr denken, das bekümmere mich, was euch bekümmert? solche Nichtigkeiten? Und wenn es mich bekümmert, so bekümmert's mich nur aus Mitleiden mit euch.

Bernauer. Junge! bist Du toll? Wär' sie stolz gegen Dich?

Raimund. Stolz? — ach, Vater — Ihr versteht mich nicht.

Bernauer. Du bist ein Narr. Ich denke, Du willst sie heirathen, bürgerlich und ehrlich, und es fehlt nicht viel, so machst Du eine Heilige aus dem Ding und betest sie an. Hm, hm! Mir fällt was ein. Neulich beim Turnier; — wissen denn die großen Herren sonst nichts, als solch' armen Geschöpfen die Köpfe zu verrücken? Ich will nicht hoffen, daß der gnädige Scherz — wie war's doch — ihr zu Kopfe gestiegen ist! Mit der Lanze — wie?

Raimund. Ja, Vater Bernauer; kaum war er in den Schranken, so ritt er hin, wo sie mit der Muhme Christlieb saß, und neigte die Lanze vor ihr bis zur Erde. Und Alles sah hin, und wie sie sie so demüthig und majestätisch dortsitzen sahen, gaben selbst die Weiber dem Herzog recht. Wer um sie saß, rief ihr zu, sie solle dem Herzog einen Handschuh oder so etwas zuwerfen, weil er sie doch zu seiner Dame erklärt hätte, aber sie hörte vor Schrecken nichts und sah ganz verwirrt in ihren Schooß. Da riß ihr ein alter graubärtiger Lanzknecht eine Schleife vom Aermel, die fing der Herzog auf und machte sie an seinem Helme fest, und die Augsburger schrieen vor Jubel und schwenkten die Hüte, denn auf die Agnes sind alle stolz.

Bernauer. Raimund! Raimund! ich fange an, allerlei zu argwöhnen. Warum mußt' ich mit Herzog Albrecht von Augsburg nach Straubing? wo ich nichts verloren habe, was ich suchen müßte? Gibt's nicht Bader genug hier? Warum ich? Meiner Kunst halber? Meiner Tochter halber? — Was ist da unten los?

Raimund (am Fenster). Der Herzog selbst, Vater. Er steigt ab, ich glaube er denkt zu euch —

Bernauer. Was? wie? zu mir? Warum wirst Du denn so bleich wie der Tod, Mensch?

Raimund. Paßt auf, Vater, er kommt als Freier um die Agnes.

Bernauer (ärgerlich lachend). Sei nicht albern! Ein Herzog und eine Badersdirne. Das wäre das erstemal, seit die Welt steht, und das ist lange her.

Raimund. Gewiß, Vater; ich fühl's in allen meinen Gliedern.

Bernauer. Wir müssen ihm entgegen. Raimund, ich habe keine Freude an dem Besuch.

2. Scene.

Agnes (in Bewegung). Dann Albrecht. Bernauer.

Agnes.

Er ist's, er kommt.

Bernauer (noch in der Scene).

Durchlaucht'ger Herr und Gönner,
Willkommen heiß ich Euch. So große Gnade —

Albrecht (noch in der Scene).

Ausruhen möcht' ich mich bei Euch ein wenig,
Wenn Ihr's vergönnt.

Bernauer.

Ihr seid mein Herr.

Albrecht.

Auch bin

Ich Euch den Grund noch schuldig, weshalb ich
Nach Straubing mir zu folgen Euch veranlaßt.

Bernauer.

Mir g'nügt', daß Ihr es wolltet, hoher Herr.

Albrecht.

Einen Becher Wein laßt Ihr mir wohl kredenzen?

Bernauer.

Schnell, Mädchen, einen Becher Wein — vom besten.
[Agnes ab.]

Albrecht.

Noch eine Bitte: Lieber Meister, möchtet
Ihr wohl — doch müßt Ihr's selber thun — den Priester
Vom Kirchlein vor der Stadt geheim bedeuten,
Er soll sich fertig halten, wozu? weiß er —

Bernauer.

Soll ich es gleich —

Albrecht.

Ich wünscht' es so —

Bernauer.

Ich eile.

Albrecht.

Und dann erwartet mich in seiner Zelle.

Bernauer (für sich, im Abgehen).

Er schickt mich fort — warum? — das ist nicht gut.

3. Scene.

Albrecht (setzt sich). Dann Agnes (mit dem Wein).

Albrecht.

Der Alte geht nicht gern, er ahnt etwas,
Doch nicht das Rechte. — Sieh, hier ist sie schon.

Agnes (neigt sich, den Becher überreichend, vor Albr.)

Albrecht.

Nicht so; Ihr müßt ihn mir kredenzen, Agnes.

Agnes (thut's, dann trinkt Albrecht).

Albrecht (scherzend).
Ich trau' Euch nicht. Seit dem Turniere bin
Ich krank; Ihr habt's mir angethan.

Agnes.
Ihr scherzt,
Mein gnäd'ger Herr.

Albrecht.
Ich scherze nicht. Gewiß,
Seit dem Turnier bin ich ein kranker Mann.
An meinen Tagen, meinen Nächten zehrt
Ein Wurm. Ich fürchte, sterben muß ich d'ran.
Wißt Ihr kein Mittel, Agnes? Doch, was frag' ich?
Was geh'n Euch meine Schmerzen an! Mag er
Doch sterben, denkt Ihr. Ist's nicht so?

Agnes (bewegt).
Nein, Herr.

Albrecht.
Mitleidig seid Ihr, hülfet Jedem gern.
Doch hättet Ihr die Macht, und könntet helfen,
Ihr hülfet einem Andern erst, denn mir.

Agnes (lebhaft).
Nein Euch! — (erschrocken, für sich) O Gott! was hast du da gesagt,
O schäm' dich, Agnes!

Albrecht.
Glauben muß ich's freilich,
Weil ich's nicht proben kann. Gesetzt, Ihr könntet
Mir helfen, gäbt Ihr etwas d'rum; gäbt Ihr's?

Agnes (für sich, in Verwirrung).
O Gott! er glaubt — ich weiß nicht, was ich sage.

Albrecht.
Ihr schweigt. Ich weiß schon, das bedeutet: Nein.

Agnes.
Könnt' ich Euch helfen, gnäd'ger Herr —

Albrecht (an ihrer zunehmenden Verwirrung sich ergötzend).

Ach freilich,
Was gäbt Ihr doch, um mich zu retten? Wohl
'Ne Blume — oder noch mehr?

Agnes (sich vergessend).

Gott! mein Leben
Gäb' ich für — (sie erschrickt über sich selbst)

Albrecht.

Ei, das sagst Du so, Du Schelm,
Doch geht Dir's nicht vom Herzen. Wirst Du roth?
Siehst Du, so geht's, hat man die Wahrheit nicht
Gesagt und wird ertappt. Wie? oder meinst Du,
Du hast zuviel gesagt? Mehr, als Du willst,
Daß And're wissen sollen? Nicht? — so ist's?

Agnes (in größter Verwirrung).

O Gott, ich träume, weiß nicht, was ich rede.

Albrecht (steht auf und tritt auf sie zu).

Hört, Agnes, wenn ich freie, wollt Ihr dann
Wohl auf mein Schloß ziehn? (sie schüttelt mit dem Kopfe)
Wollt Ihr nicht? Warum?

Agnes (gefaßt).

Was sollt' ich, Herr —

Albrecht.

Ei, meiner schönen Braut
Das Myrthenkränzlein flechten. Sie ist schön
Und gut; Euch sag' ich's: besser, schöner keine
Auf dieser Welt!

Agnes (für sich).

Wie wird mir nur so bang?

Albrecht.

Und in die Kirche mußt Du mit und mußt
Dabei sein, wenn der Priester uns vereinigt,
Und mußt Dich mit mir freu'n. Sieh', dieses Ringlein
Das steck' ich meinem Bräutchen an; zeig her;

(steckt ihr den Ring an und behält ihre Hand in der seinen)
Dir paßt er — just als wär's für Dich gemacht.

Agnes (ängstlich).

O, laßt mich fort —

Albrecht (zieht die Bebende an sich, mit dem vollen Ton der Liebe).

Was ist Dir, süßes Kind?
Du wirst so bleich und wankst — willst doch nicht sterben
Jetzt, da Du leben sollst? — So höre doch.

Agnes (außer sich, sich in seinen Armen zu finden).

O Gott! das ist nicht gut. Laßt mich, ich bitte —
O denkt nicht schlecht von mir — ach lieber Gott! —

Albrecht (küßt sie).

Dich kränken will ich nicht, mein schamhaft Mädchen;
Doch fiel'st Du, hielt ich Dich im Arm nicht fest.
Bei Gott, Du zieheſt mit mir auf mein Schloß,
Sobald ich freie, — doch als frohe Braut.
Du windest ihr, der Schönsten und der Besten
Auf dieser Welt — Dir selbst — den Myrthenkranz
Und dieses Ringlein — nein, mein einzig Kind,
Du mußt nicht weinen; nie mehr sollst Du weinen,
Wenn ich's verhindern kann — und dieses Ringlein
Kauft Dich auf ewig mir zum Eigenthum.

Agnes (schamhaft den Ring betrachtend).

Ach nein,
Es ist nicht möglich! s'ist ein Traum.

Albrecht.

Das Leben ist ein Traum, nicht unser Glück.

Agnes.

Es wäre wahr, und wäre wirklich so?

Albrecht.

So wahr ich lebe! Glaubst Du nun, es ist?
Und nun eil' Du zum Kirchlein vor der Stadt,
Auf anderm Wege komm' ich gleich Dir nach.
Der fromme Priester wartet schon, der uns

Zusammengiebt. Auch Deinen Vater treffen
Wir dort. Im Schatten des Geheimnisses
Knospt sicher unsers Glückes junge Rose,
Bis ich zurück Dir kehre vom Turnier
Zu Regensburg, wohin mich's heut noch ruft.
Du sollst doch seh'n, daß Du Dein Herzchen nicht
Dem schlecht'sten Baiernritter gabst. Und mit
Des Kampfes erstem Preise sollst Du prangen
Wenn ich Dich führe auf mein Vaterschloß. [Beide ab.]

* * *

Aus Akt 3.

(Beim Kirchlein vor der Stadt. Aussicht auf die Stadt Straubing, auf der einen Seite die Wohnung des Vater.)

3. Scene.

Agnes. Angelika (erst nicht sichtbar).

Agnes.

Sieh, hier im Busche sind die schönsten Blumen.
(Sie treten Blumen pflückend auf).
So; nun hab' ich genug, das heil'ge Bild
Zu kränzen. (Geht nach dem Kirchlein.) Kommst Du mit?

Angelika.

Geh' nur, ich komme
Dir nach.
(Sie setzt sich auf eine Rasenbank; Agnes ab in die Kirche.)
Das war eine schmerzlich süße Nacht,
So eigen wie ein wundersamer Traum.
O wär's ein Traum! wär' Alles nur ein Traum!
Erwachend rief' ich: Gott sei Dank! und söge
Die heit're Morgenluft und lachte wie
Ein sorgenloses Kind am Mutterbusen.
Ach, was nun kommen wird, das ängstet mich.
Recht so, bedaure sie doch noch! Mach' du
Ihr Platz — und du — kannst sterben. — Doch was kann
Denn sie dafür? — O mich, mich täuscht sie nicht.

Die Falsche. Ach, ich weiß es, sie ist Schuld,
Hätt' sie ihn nicht gelockt mit ihren Künsten,
Ließ er — er ließ mich nicht! Nein, sie allein
Ist Schuld, o ihr geschieht schon recht! — Ich will
Nicht weiter denken. — Weiß ich denn kein Liedchen?

(sie singt)

Es hatt' ein Knab zwei Mädchen schön,
Katharinchen, die war blond.
Die braune Elsbeth mußt' es sehn,
Wie er ihr küßt den rothen Mund
Ohne Schmerzen.

Was stiehlst Du mir den Knaben mein?
Und's fehlt an Knaben nicht!
Du nennst ihn Dein, er ist nicht Dein,
Zu schön, zu schön für Dein Gesicht
Ohne Schmerzen.

So sprach die braune Elsbeth, und so hat ihr Katharinchen geantwortet: —

Und hab' ich nun zwei Augen klar,
Dazu den schlanken Leib;
Der feinste Knab', so paßt's fürwahr,
Freit um das feinste, feinste Weib
Ohne Schmerzen.

Mich hat der Knab' zum Lieben fein,
Dich nur zur Narrethei.
Braun' Elsbeth schwang ein Messerlein,
Stach ihm das Herz, das Herz entzwei
Ohne Schmerzen.

Da sprang ihr längs der weißen Brust
Ihr rosenfarben Blut;
So geht es, wer zwei Liebchen küßt;
'S thut wunder — wunderselten gut —
Ohne Schmerzen.

(singend den Refrain, bricht sie in Weinen aus.)

Agnes (aus dem Kirchlein kommend, biegt sich über sie).
Was ist Dir, Liebe? Gute? warum weinst Du?

Angelika (ausweichend).
Eins freut sich und das Andere muß weinen,
Und Keines weiß, was ihm begegnen kann.

Agnes.

Das weiß der liebe Gott und hilft's uns tragen. —
Ach sieh', wenn Du nur weinst, dann thu: mir's weh,
Daß ich so glücklich bin.

Angelika.

Du bist ein Engel,
Du bist ein selig sanfter Mond am Himmel;
Wir And're sind nur sturmbewegte Wolken.
(fällt vor ihr nieder.)
Hab' Mitleid, Engel, süßer frommer Engel,
Mit diesem wilden Blut!

Agnes.

Was ist Dir nur?

Angelika (in großer Aufregung, sich gewaltsam fassend)
Ich bin — ein Liedchen, das ich sang, hat mich
So trüb' gemacht. O schlimm ist's, ist es so!
'S thut wunderselten gut.

Agnes.

Der fromme Priester.

Angelika (erschreckend).

O Gott, da ist der Priester schon!

(sieht Agnes mit mitleidigen Blicken an, als ob sie ihr was sagen wollte, faßt sich aber und geht langsam in die Büsche.)

4. Scene.*)

Agnes. Der Pater.

Der Pater. Dich schickt,
Mein frommes Kind, der Himmel selbst mir zu.

*) Zum Verständniß dieser Scene ist zu bemerken, daß dem Pater von Franz, dem Intriguanten des Stücks, vorgespiegelt wurde, Albrecht sei bereits mit der Gräfin Werdenberg vermählt, er habe daher ein ehebrecherisches Bündniß eingesegnet und sein Amt mißbraucht. Deßhalb solle er sie bewegen, Albrecht zu entsagen, und schwören, ihm nie wieder zu nahen.

— Daß ich dies sel'ge Wesen kränken muß! —
Du frommer Gott und all' ihr Heiligen,
Ihr wißt es, daß ich lieber sterben möchte,
Als sie zerschmettern mit dem Schreckenswort —
Und muß es doch — will ich die Seel' ihr retten!

Agnes.

Ihr habt mir was zu sagen, frommer Vater?

Der Pater.

Ein schweres Wort, doch dient's zu Deinem Heile.
(für sich) Auf mild'rem Wege will ich's erst versuchen,
Vielleicht, daß ich das Schlimmste ihr erspare. —
Du ahnst es nicht, mein gutes, armes Kind,
Mich freut es nicht, was ich Dir sagen muß.

Agnes.

Von Euch kommt mir nur Gutes, frommer Vater.

Der Pater.

So höre, Kind — Dein Vater ist's, der spricht —:
Das Herrlichste, wenn irdisch Du's besitzest,
So kränkelt, Dir's am Loos des Irdischen
Und stirbt an Dumpfheit und an Ueberdruß.
Dem Du entsagtest, das ist ewig Dein,
Und was Du hast, darnach mußt Du Dich sehnen.
Verstehe mich, verstehe Dich mein Kind:
Den Bräutigam auf Erden sollst Du lassen,
Ihn seliger im Himmel zu umfassen.

Agnes (ängstlich).

Ich faß' Euch nicht — wie meinet Ihr's, mein Vater?

Der Pater.

Du sollst um Gottes willen Deiner Liebe
Entsagen, der so Erd' als Himmel zürnet.

Agnes.

Ich soll —? O frommer Vater, Ihr erschreckt mich.

Der Pater.

Der alte Herzog Ernst ist Dir ein Feind,
Dir droht das Schrecklichste von seinem Zorn.

Agnes.

Droht mir das Schrecklichſte von ſeinem Zorn,
So hilft der Himmel mir, daß ich's kann tragen.
Bin ich ſein Weib nicht, Herr? darf ich ihn laſſen?

Der Vater.

Du darfſt, Du kannſt, Du mußt es, armes Kind.

Agnes.

Ich darf? ich muß? — was ich nicht kann, mein Vater,
Wie ſollt' ich's müſſen?

Der Vater.

Iſt das ſchwerſte Opfer
Doch das verdienſtlichſte!

Agnes.

Das Schwerſte fordert,
Nur das Unmögliche, Herr, fordert nicht.
Ich bin ſein Eigenthum; er kann es geben,
Wiewohl ich ſterben müßte, wenn er's thäte,
Und murren wollt' ich nicht; er iſt mein Herr.
Doch ich darf's nicht, bin ich ſein treues Weib,
Und kann es nicht — — o Gott! ich faſſ' es nicht,
Dies Wort: ihn laſſen; ihr ſeht, wie's mich erſchreckt,
Ihr ſcherzt nicht weiter, bitte, frommer Vater.

Der Vater.

Du wendeſt mir das Herz mit Deinem Jammer.
Sieh' mir in's naſſe Aug' und ſprich von Scherzen.

Agnes.

So kränkt Ihr mich! Wenn Ihr nicht ſchlecht mich glaubtet,
So ſprächt Ihr nicht. Gott! wie verdien' ich's nur,
Daß er ſo Schlechtes von mir denken kann.
Ich bin ein armes, wehrlos Weib; ich muß
Es tragen, was des Herzogs Zorn mir droht.
Zu glücklich bin ich, darf ich ſein mich freu'n,
Doch glücklich noch, wenn ich für ihn darf leiden.

Der Vater.

O Gott, mir ſchwillt das Herz — ſo muß es ſein!
So muß ich Dich zerſchmettern, Dich zu retten!

Ist er Dein Gatte, kann nur Gott Euch trennen;
Doch ist er's auch?

Agnes.

Ihr fragt mich?

Der Pater.

Ist er's?

Agnes.

Ihr,

Ihr, der es weiß, so gut als er und ich?

Der Pater.

Weh' mir, daß ich Dir sagen muß: Du irrst.
Er, den Du irrend Deinen Gatten nennst,
Er hat Dich hintergangen. Höre mich:
Ungültig ist der Bund, unwissend traut' ich,
Betrog'ne, Dich dem schon Vermählten an.

(Agnes fährt mit der Hand an's Herz und sinkt lautlos um.)

O Gott! ich wußt' es, wie dies harte Wort
Dich treffen mußte. — Agnes! fasse Dich!
O marmorn Bild des schmerzgebrochnen Herzens,
Zieh mich Dir nach aus dieser Welt der Tücke.
Darf Dich, Du rein Gefäß, der Tod zerbrechen,
So ist das Leben nicht mehr Athmens werth.
— — Ich hole kühles Wasser von der Quelle,
Obschon die bleiche Hand zu flehen scheint:
O zwingt mich nicht zurück in's rauhe Leben.
Zum Himmel laßt mich, Himmlische, entschweben! [Ab.

5. Scene.

Agnes (allein, sie richtet sich langsam halb auf, ihre Stimme ist gebrochen).

Agnes.

Wo bin ich denn? (sie sieht sich um) Sind das die Thürme Straubings

Mit ihren schönen Glocken? das die Kirche, wo
Ich betete, da ich ein frommes Kind
Noch war, ach ein so frommes Kind. — Das ist
Wohl lange her? — O glaub' es nicht! So scheint's —
Und über Nacht wird's anders, schrecklich anders.
Ach Alles war so lieb und gut — nun ist's ein
Verbrechen worden. (steht auf) Gott! wohin denn nun?
Zum Vater? nein! Wenn er erfährt, wie ich
Nun bin, die er für keusch und züchtig hält,
Vor Kummer müßt' er sterben! Nein — so nicht!
Leb' wohl, mein Vater, tausend tausendmal —
Der liebe Gott lenkt Alles noch zum Besten.

6. Scene.

Agnes. Der Pater (mit Wasser).

Der Pater.

Wenn lebend man ein Marmorbild darf nennen,
In dem der Schmerz als Seele wohnt, so lebt sie.
Sie blickt mich an und sinnt ob sie mich kenne.
Du Arme!

Agnes.

Guter Vater, wollt Ihr mir —
Doch täuscht mich nicht; ach, das ist keine Kunst,
Ein einfach Weib zu täuschen — sehen wir
Einander — sagt, ich bitte, sagt die Wahrheit —
Nach langer, langer Zeit gewiß da oben
Uns wieder? — Seht, ich hab's gewiß geglaubt,
Doch wird auch dies wohl anders?

Der Pater.

Heil'ge Jungfrau!

Agnes.

Ach Gott! ach Gott! da ist der blaue Himmel
Noch immer, dort die Thürme, dort die Berge;
Das ist noch meine Hand — wie ist denn das?
Und doch ist Alles anders — nun hat er — o Gott!
Das schwere Träumen kommt vom Blumenduft.

Dort in der Kammer muß der Vater ſchlafen,
Ach, wenn der Vater Dich nur ächzen hörte,
Daß er Dich weckte aus dem ſchweren Traum —
Man ſtirbt nicht gleich — das Leben iſt zu ſtark. —
Ach meine Augen! wenn ich doch weinen könnte!
— Ich mach' Euch traurig; ſeid nicht böſe d'rum;
Ich will's nicht wieder thun — was plaudr' ich denn?
Ach zürnt mir nicht, wenn ich Verkehrtes plaud're,
Da oben aber iſt's ſo wüſt. — Laßt's gut ſein,
S' wird beſſer werden.

(ſie bricht in heftiges Weinen aus, ſie kniet vor der Raſenbank, ihr Kopf liegt, von den Händen bedeckt, auf der Raſenbank).

Der Pate

Dank Dir, güt'ger Himmel.

So ſchmilzt in ſüßen, lauen Regentropfen
Des Wetters lang geſpannte Wuth. Ja weine,
Mein Kind. Wer Thränen hat, iſt nicht verloren.

(Pauſe.)

Sie hebt ſich wieder, wunderſchnell erkräftigt.
O ſeltenſte Erſcheinung. Täuſch' ich mich?
Sie ſcheint mir höher, ſchlanker, ihre Züge
Durchſichtiger. Auf unſichtbaren Flügeln
Scheint ſie zu ſchreiten. Irdiſches Gewicht
Hemmt dieſer Glieder freien Schwung nicht mehr.

Agnes.

Ich fleh' Euch, Vater, heim darf ich nicht kehren,
Nur um ein abgeſchieden Stückchen Erde,
Sei's, wo es ſei.

Der Pater.

Dir gab's der güt'ge Gott. (er winkt Rinken.)
Hier dieſem Manne folg', er wird Dich leiten.
Doch erſt nehm' ich vor'm heiligen Altare
Den Schwur Dir ab, dem Herzog nie zu nah'n,
Ihm nie den Grund von Deiner Flucht zu ſagen.

Damit nicht Zwietracht scheide Sohn und Vater,
Und auf Dich wälze dieses Landes Fluch.

[Er führt sie ab.]

* * *

Aus Akt 5.

Gefängniß. Nacht. Eine Lampe brennt.

2. Scene.

Agnes (die schweigend, die Hände gefaltet, saß, steht auf, da der Vater eintritt, ihm entgegengehend.)

Der Vater.

Der Frieden Gottes sei mit Dir, mein Kind!

Agnes.

Er sendet seinen Boten mir, mein Vater.

Der Vater.

Ein Bote bin ich, doch der Frieden sendet
Mich nicht. Der ew'ge Gott verleih' Dir Stärke;
Du brauchst sie, meine Botschaft zu ertragen.

Agnes (ruhig).

Ich weiß es schon, mein Vater, ich muß sterben.

Der Pater (erstaunt).

Du weißt — und lächelst — Sieh! wie ich erstaune!
Wer sagt' es Dir?

Agnes.

Er selbst.

Der Vater.

Wen meinst du?

Agnes (schamhaft).

Vater,
Wen könnt' ich meinen sonst, als ihn?

Der Vater.

Ich faſſe

Dich nicht.

Agnes.

Wie ich erwache heut', da rührt mich's
Am Arme an; auf ſeh' ich, ſeh' ihn vor
Mir ſteh'n; — Ach! da war Alles noch wie ſonſt,
Als wär' er nie geweſen jener Tag
Voll Schmerz — — —
Der Kerker hielt mich nicht; ich war daheim.
Und ich erſchrecke, daß es Tag ſchon iſt — —
Im Schlafe war das Haar mir aufgegangen,
Tag war es und das Stübchen ungeſäubert.
Was muß er denken nur von Dir, ſo zagt' ich.
Und wie ich ängſtlich nun die Augen hebe,
Ob er nicht finſter ſieht, da ſieht er mich
So freundlich an, ſpricht: Agnes, kannſt du ſterben,
Gilts, meine Sünde durch den Tod zu ſühnen:
Kannſt Du? Ich ſage: Herr, ich kann. Er ſpricht:
Willſt Du? Ich ſage: Herr, ich will. Nun ſo
Erſchrecke nicht: Gefällt iſt ſchon der Spruch.
Nur einmal ſchau'ſt Du noch die Erdenſonne,
Dann geht die ſchönere Dir auf; dann finden
Wir ſündenrein in ihrem Glanz uns wieder.
Leb' wohl, ſo ſagt' er, bog ſich über mich.
Und einen Kranz von weißen Roſen hielt er
Mir über'm Haupt und lächelte mich an. —
Und eh' ich mich beſann, war er verſchwunden.

Der Pater.

O ſchöner Traum, vom Himmel ſelbſt geſandt,
— — Einſt wandelten die Engel mit den Menſchen,
Und um den Reinen ſind ſie heute noch.

Agnes.

Was macht mein Vater, lieber Herr?

Der Pater.

Der Gram
Warf ihn auf's Lager, doch erholt er sich.

Agnes.

So ist er krank und seine Agnes ist
Nicht bei ihm!

Der Pater.

Raimund aber will Dich sprechen.

Agnes.

So sagt ihm, er soll kommen!

Der Pater.

Gleich führ' ich
Ihn zu Dir. [ab.]

3. Scene.

Agnes (allein, setzt sich, hat die Hände gefaltet; nach einer Weile stillen Sinnens erhebt sie sich).

Agnes.

Dich fürcht' ich nicht, o Tod. So grimmig Du
Dich stellst, ich weiß es ja, Du bist mein Freund.
Wer zürnt der Rettungshand, faßt sie auch unsanft.
Und nimmst Du schon das wilde Schrecken ein,
Das bleiche Bangen mit in Deinen Kahn,
Beschreiten dürfen sie das Ufer nicht,
An dem ich lande nach der kurzen Fahrt.
Nicht lange harr' ich; schon bist Du zurück,
Bringst mir den Vater nach, und ihn.

5. Scene.

Agnes. Pater. Raimund. (Es läutet ein Glöckchen.)

Der Pater (schmerzlich).

Weißt Du, was diese Glocke Dir bedeutet?
Und schreckt Dich's nicht?

Agnes.

Nein, Vater; warum ſollt' es?

Der Vater.

Die bleiche Wange ſagt's.

Agnes.

Nicht, daß ich ſterbe,
Nein! daß ich leben wollen konnte, hat
Mich bleich gemacht. Das war ein Augenblick
Voll Qual, mein Vater. — Nun iſt Alles gut. —
Sieh, Raimund? das iſt ſchön von Dir, Du Guter!
(reicht ihm die Hand.)

Raimund.

Ja, Deinen Mördern wollt' ich fluchen. Nun
Ich Dich geſeh'n, kann ich's nicht mehr. — Haſt Du
Etwas zu wünſchen noch auf dieſer Welt?

Agnes.

Haſt Du mich lieb, ſo tröſte meinen Vater.
Sag ihm: ſo mußt' es kommen ihm zum Beſten;
Ja, bitt' ihn: Zürne Deiner Agnes nicht
Um dieſen Schmerz —

Raimnnd.

O davon rede nicht.
Der Schmerz allein iſt uns gewiß im Leben,
Und And're tragen dieſer Schmerzen Schuld.

Agnes.

O nimm Dich ſeiner an, Du guter Raimund.
Sei ſeines Alters Kind.

Raimund.

Ich will's ihm ſein.

Agnes.

Und kränkt' ich Dich, gedenk' mir's nicht.

Raimund.

Wenn Du
So sprichst, was sollen wir —! — besinne Dich,
Was Du noch wünschest.

Agnes.

Willst Du's thun?

Raimund.

Du fragst?

Agnes.

Ach sieh', das kränkt mich: Auch der ärmsten Frau,
Ist sie gestorben, wäscht die Leichenmutter
Den Leib und schmückt ihn, legt ihn in den Sarg
Und Niemand rührt sie an. Dann tragen Freunde
Sie betend nach dem Kirchhof still hinaus;
Und sie darf ruhen, wo die Andern ruh'n,
Und aus der Kirche klingen fromme Lieder
Auch über ihren Hügel hin. — Duld's nicht,
Daß fremde Hände meinen Leib berühren.
Die Base Christlieb soll mich reinlich anzieh'n.
Sei Du der Freund dann, der zur Ruh' mich bringt,
Begrab' mich Nachts, ich bitte Dich, o thu's,
Wenn's möglich ist, bei der Kapell' im Walde;
Da leg' mich unter einen Tannenbaum;
In seine Rinde schneide mir ein Kreuz
Und weiße Rosen pflanz' mir auf mein Grab,
Willst Du?

Raimund.

Ich will. O! sollt' ich mit Dir sterben —
Wie freudiger dann sagt' ich Dir: ich will.

Der Pater.

Beruh'ge Dich, mein frommes Kind; den Boden
Will ich Dir weihen, wo Du ruhen sollst.
Und täglich beten will ich dort für Dich.

Agnes (freudig).

Und in geweihter Erde soll ich ruh'n?

O Vater, wie seid Ihr so gut.

(Der Kerkermeister erscheint in der Thür.)

Der Vater.

Du mußt
Nun scheiden. —

Raimund (im Schmerz ausbrechend).

Gott! wer mag nun leben noch!

Agnes.

Raimund, leb' wohl viel tausendmal und grüße
Den Vater mir viel tausend tausendmal.

Raimund (mit halberstickter Stimme).

Leb' wohl!

Agnes (sich zum Gehen wendend, zum Vater).

Und Gott und allen Heiligen
Helft mir nun danken für das Gnadenwort.
Er lächelte, sprach: Agnes, kannst Du sterben?
Willst Du? Ich sagte: Herr, ich will. So seh'n
Wir sündenrein im Himmel dort uns wieder.
— Die kurze Nacht ist leicht hindurch gewacht —
— Wie sollt' ich nicht das Aergste dulden können,
Denk' ich, daß wir uns selig wiederseh'n.
Leb' wohl, so sagt' er, bog sich über mich
Und einen schönen Kranz von weißen Rosen
Hielt' er mir über'm Haupt und lächelte
Mich an — o Vater, hättet Ihr's geseh'n
Dies Lächeln! — —
Und dann such' meinen Herrn auf, sage ihm,
So glücklich sei er, wie ich ergeben ihm.
Gott wird ihm seine Augen öffnen — dann
Verzeih' er allen meinen Feinden — wie ich
Gethan hab. Keine Rache suche er
Um Gottes-, meinet- und um Baierns willen.
Ich darf nicht weinen, nein! Wie einer Christin
Und Herzog Albrechts fürstlichem Gemahl

Geziemt, ſo will ich ſterben. Lebet wohl,
Lebt wohl viel tauſendmal.

Der Pater.

Komm! Der Engel ſchönſter rufe
Dich aus dem ſchönen Traum zum ſchönen Wachen.
[Alle ab.]

(Nun Volksſcene, die Hinrichtung berichtend, hier weggelaſſen.)

Letzte Scene.

Volk. Albrecht. — Raimund und Andere bringen Agnes' Leiche.

Der Pater.

Sie hat den Schmerz geadelt; er iſt nun
Ein Schmuck; doch Zorn entweih't die heil'ge Nähe.
Wir alle tragen an der Schuld; nur ſie
War rein von jedem Makel! Uns geziemt's
Zu zürnen nicht, wo ſie verziehen hat.
Sie wollte ſterben, weil durch ihren Tod
Des Eh'bund's Sünde ſie zu büßen glaubte,
Der wider Gottes Wort ſie Euch verband.
O wälzt nicht wirklich nun der Sünde Schwere
Auf ihres Opfers leichten Engelsflug.
Sie war der ſüße Himmelsfrieden ſelbſt;
O ſchändet nicht durch Zwietracht ihr Gedächtniß.
(Er hat das Tuch von der Leiche geſchlagen).
Wer nie den Sinn des großen Worts: Vergebung
Gefaßt, ihn führt hierher an dieſes Bild.

Albrecht (auf die Kniee ſtürzend neben dem Leichnam).

Nein, liege hier, mein Herz, mit deinen Wünſchen,
Ein armes Opfer vor der Heil'gen Bild. — —
Ein Kirchlein ſoll ſich über dieſem Leib
Erheben und den fernſten Zeiten künden;
Daß hier ein Engel unter Menſchen lebte.

Raimund (an der anderen Seite der Bahre knieend, leise zu der Leiche).

Ich kann kein Kirchlein bauen auf Dein Grab;
Ich habe nichts für Dich, als dieſe Roſen
Und dieſes Herz, das Dich geliebt wie keins.
O liebt' er Dich, wie ich! — Nie wär' ich irr'
An Dir geworden und Du lebteſt noch.

Der Pater.

Bei dieſem reinen Herzen, deſſen Schlag
Die Liebe war, die ſelbſt ſich opfernde,
Greif' in die Bruſt, wer Haß noch hegt, und werfe
Ihn opfernd auf der Liebe Hochaltar! —
(Alle fallen in die Kniee. Der Pater hält ſegnend die Hände über ſie.)

Ende des fünften Aktes.

---

2. Das Trauerſpiel „Waldburg" in 5 Akten und in Proſa behandelt, von dem ſich Planſkizzen und völlige Ausführung vom Jahre 1840 vorfanden, zeigt wieder ungemein viel Verwandtſchaft mit Klinger. Auch Höffmann's und Werner's Einfluß ſind unverkennbar. Sonderbares Mißverſtändniß führt auch hier die Liebenden zu tragiſchem Schickſale. Es iſt ein düſteres Schauergemälde mit abnormen Verhältniſſen, grell ausgeführt, ohne tieferes ethiſches Intereſſe. Ein Liebespaar wird durch Mißverſtändniſſe und Täuſchungen getrennt. Vorliebe und bedeutendes Talent zur Darſtellung verſtörter, dem Wahnſinn zuſtrebender Leidenſchaft zeigten ſich beſonders in der wilden unheimlichen Charaktergeſtalt eines alten

Kastellans, der des Grafen Sohn für seinen eigenen gleich nach der Geburt vertauschte, der aus Rachsucht das Geschlecht der Waldburg vernichtet, ihr Schloß verbrennt, und sich selbst mit in die Flammen stürzt. In den Planskizzen findet man immer neue Abänderungen der Fabel.

3. Hans Frey, Lustspiel in 5 Akten. — Ein komisches, in dem Jahre 1843 im Hanssachsverse mit psychologischer Feinheit behandeltes Charaktergemälde, für theatralische Wirkung aber zu breit ausgeführt. Kleinstädtische Verhältnisse werden mit heiterem Humor dargestellt. Der leichte, behaglichheitere Ton sticht überraschend ab vom düsteren, tiefernsten der anderen gleichzeitigen Dramen, und zeigt für humoristische Charakteristik eine schöne und reiche Begabung. Tieck, dem er das Stück mit der Bernauerin vom Jahre 1843 zusandte, schrieb ihm darüber in dem S. 161 mitgetheilten Briefe: „Ihr Lustspiel ist ein Schwank, in der Art von Hans Sachs. Sprache, Einfälle, Situationen sehr zu loben. Aber — in fünf langen Akten? Höchstens ist der Stoff zu zweien ausreichend. Auch ist gar viele, fast steife Symmetrie in der Anordnung der Scenen." —

4. Die Rechte des Herzens, Trauerspiel in 5 Akten, im Jahre 1845 in Leipzig gedichtet, dann in demselben Jahre und nochmals im Jahre 1846 in Meißen neu bearbeitet. Ludwig sandte es im December 1845 an Ed. Devrient, der ihm darüber schrieb: „Ihr dramatisches Gedicht hat mir eine außerordentliche Freude bereitet, es ist eine wahre Erquickung, einmal wieder einem frischen, lebendigwarmen Talente zu begegnen. Nehmen Sie meinen Dank für Ihr Zutrauen. Ich kann Ihnen nicht viel sagen über das Stück, es ist Vieles gewagt darin und

darum müssen die Motive, müssen Raum und Mittel, meiner Meinung nach, noch sorgfältiger abgewogen werden, wenn man sich des Eindrucks versichern will. Mit der Sprache bin ich ganz und gar einverstanden, sie ist der natürliche Athem dieser Vorgänge, die Liebenden sind voll Gluth und Leben, die Vornehmen mit großer Feinheit und Schärfe gezeichnet." Nach mündlichen Verhandlungen mit Devrient las derselbe das von Ludwig verbesserte Stück am 3. Januar 1847 in seinem Hause Kunstfreunden vor, wobei Ludwig incognito anwesend war. Wir haben seinen originellen Bericht darüber in der biographischen Skizze gelesen. — Das Stück ist kurz vor dem Erbförster gedichtet, gleichsam eine Vorstudie dazu, voll markiger Kraft und eigenthümlicher Schönheit. Lessing's und Schröder's Einfluß ist in der Behandlung des Dialogs und in der Charakteristik bei entschieden ausgeprägter Originalität unverkennbar. Die Charaktere, besonders der Baronesse, des Fürsten, sind mit großer Feinheit dargestellt, der Konflikt des Herzens und der Weltconvention auch hier das Grundthema, das in der Bernauerin vom Jahre 1856 noch feiner und psychologisch-tiefer behandelt wurde. Das originelle „Polenstück" sollte in Dresden aufgeführt werden, politische Ereignisse und Bedenken hinderten die von Devrient eifrig befürwortete Aufführung. In einer neuen Auflage von Ludwig's „ges. Werken" wird der Abdruck nach der letzten Bearbeitung hoffentlich noch nachfolgen. —

5. Die „Pfarrrose", Trauerspiel in 5 Akten, und „Die wilde Rose", Schauspiel, in den Jahren 1845 und 1850 gedichtet, behandeln denselben Stoff, angeregt von Bürger's Gedicht: „Des Pfarrers Tochter von Tauben-

hein". — Es ſind viele Plan- und Skizzenhefte der nach mündlichen Verhandlungen mit Ed. Devrient im Jahre 1849 erfolgten Umarbeitung des Trauerſpiels in ein Schauſpiel vorhanden. Das Trauerſpiel zeigt viel Einfluß von Iffland, reiche Erfindung, und in einigen Scenen ſchon den kraftvollen poetiſcheigenthümlichen Ton des Erbförſterdramas. Doch iſt der Stoff zu kleinbürgerlich, zu minutiös detaillirt, zu naturaliſtiſchgrell behandelt, und für die Aufführung unmöglich. Die Handlung beruht auch hier auf zu peinlichen Mißverſtändniſſen und Täuſchungen. Als Vorſtudien zum Erbförſter ſind beide Dramen beachtenswerth, die volksthümliche Behandlung erinnert an Bürger's, an Kleiſt's ſchlichtpoetiſchen Naturton. Die Schauſpielumwandelung war keine Verbeſſerung, die Handlung wurde noch verwickelter, das Trauerſpiel iſt werthvoller, wegen markig-dramatiſcher Behandlung der Leidenſchaft. Die Heldin Roſa, ein übermüthiges, muthwillig-naives Naturkind, das Allen nicht ohne Grund als Kokette erſcheint, ohne es zu ſein, und plötzlich vom Ernſte des Lebens erfaßt, ſich zu einer reinen edlen Frauengeſtalt entwickelnd, iſt im Schauſpiele mit anmuthiger Naivetät behandelt. Das in den geſ. Werken abgedruckte Gedicht „ein Pfarrermädchen möcht' ich ſein" war ein Liedchen Roſa's im Schauſpiele. Es zeigt ſich hier ſchon ganz unverkennbar der Drang und das Talent, Iffland's Behandlung des bürgerlichen Dramas gegenüber eine poetiſchfreiere, Shakeſpeare zuſtrebende zu verſuchen, was im Erbförſter noch beſſer gelang. —

6. „Das Fräulein von Scuderi", Schauſpiel in 5 Akten, nach A. Hoffmanns Erzählung. (Aus den Jahren 1846—47.) — Dies mit Recht in den „geſ. Werken"

aufgenommene Nachlaßdrama iſt zwar auch, dem „Erbförſter“ und „den Makkabäern“ gegenüber, minder bedeutend, aber es veranſchaulicht ungemein charakteriſtiſch den Scheideweg, an dem Ludwig damals ſtand, ſeine Verwandtſchaft mit den Romantikern und ſeine bereits beginnende Abwendung von ihrer Darſtellungsweiſe. Keines ſeiner Dramen giebt ein anſchaulicheres Beiſpiel vom nachtheiligen Einfluß Hoffmann's, zugleich aber auch von der Originalität einer dramatiſchen Charakteriſtik, die ſich von ihm los macht, und hier bereits mächtig zum Durchbruch kommt. Dies zeigt ſich unverkennbar im Anſchluß und in den Abweichungen von Hoffmann's Erzählung.

Es iſt das Genre des kriminaliſtiſchen Schauerdramas, das in der Boulevardtragödie der franzöſiſchen Neuromantiker von V. Hugo u. A. mit widerlicher Uebertreibung und großem Erfolge virtuos ausgebildet wurde. Ludwig betrat dieſe Bahn, die er nach Beendigung der Scuderi ſofort und für immer verließ, mit einem ſtarken Talent für die Ausmalung düſterer, grauenerregender Stimmungen und Situationen, das von greller Uebertreibung allerdings nicht frei blieb. Ueberraſchend aber iſt den Franzoſen gegenüber die einfache, ſtilvolle Versbehandlung, die in manchen Partieen von eigenthümlich-heiterer Anmuth, ſtets frei von deklamatoriſchem Pathos, der Dichtungsweiſe H. von Kleiſt's innerlichſt verwandt iſt. —

Die Enthüllung der Nachtſeiten der menſchlichen Natur gelang Hoffmann auch in jener Erzählung mit genialer Virtuoſität. Es iſt intereſſant zu beobachten, wie ſeine Darſtellung Cardillac's den Dramatiker reizte

und anzog. War es doch ein dämoniſches Geheimniß der eigenen Dichterbruſt, das ihm in Hoffmann's Darſtellung in einem frappant-eigenthümlichem Sinnbilde unheimlich entgegentrat. Cardillac iſt gleichſam ein phantaſtiſch-dämoniſch verzerrtes Spiegelbild jener echtkünſtleriſchen Leidenſchaft des Vollendungsdranges, der ſich in der Ausgeſtaltung des geſchaffenen Werkes nie genug thut, ſich von dem Werke nicht trennen kann, jener Leidenſchaft, deren Luſt und Pein Ludwig, wie Wenige, in verhängnißvoller Weiſe ſelbſt erlebte. — „Cardillac, ſo charakteriſirt ihn u. A. Hoffmann, der geſchickteſte Goldarbeiter in Paris, war einer der kunſtreichſten und zugleich ſonderbarſten Menſchen ſeiner Zeit. — Innig vertraut mit der Natur der Edelſteine wußte er ſie auf eine Art zu behandeln und zu faſſen, daß der Schmuck, der erſt für unſcheinbar galt, aus ſeiner Werkſtatt hervorging in glänzender Pracht. Jeden Auftrag übernahm er mit brennender Begierde und machte einen Preis, der, ſo gering war er, mit der Arbeit in keinem Verhältniß zu ſtehen ſchien. Dann läßt ihm das Werk keine Ruhe, Tag und Nacht hört man ihn in ſeiner Werkſtatt hämmern, und oft, wenn die Arbeit beinahe vollendet war, mißfiel ihm plötzlich die Form, er zweifelte an der Zierlichkeit irgend einer Faſſung der Juwelen, irgend eines kleinen Häkchens, — Anlaß genug, die ganze Arbeit wieder in den Schmelztiegel zu werfen, ſie von neuem anzufangen. So wurde jede Arbeit ein reines, unübertroffenes Meiſterwerk, das den Beſteller in Erſtaunen ſetzte. — Sollte er den Schmuck endlich ihm übergeben, ſo konnte er ſich aller Zeichen des tiefſten Verdruſſes, ja einer inneren Wuth, die in ihm kochte, nicht erwehren. —

Hier sind, so sprach ein Besteller, um ihn zu der Arbeit zu reizen, Juwelen, nicht viel Sonderliches, gemeines Zeug — doch unter Euren Händen — — Cardillac läßt ihn nicht ausreden, reißt ihm das Schächtelchen aus den Händen, nimmt die Juwelen heraus, die wirklich nicht viel werth sind, — hält sie gegen das Licht, und ruft voll Entzücken: ‚Hoho — gemeines Zeug? — mit nichten! hübsche Steine, herrliche Steine, — laßt mich nur machen.‘ — Blos der schönen Arbeit willen sucht er die besten Steine zusammen, und arbeitet aus Freude daran fleißiger und sorgfältiger als jemals.“ — Ludwig behielt dies Alles bei, vertiefte aber den Charakter mit echter Dichterkraft. Es war sein eigenes Geheimniß, was er hier aussprach, ohne es zu wissen. — „Er ist, so charakterisirt er u. A. seinen Cardillac, ein seltsamer Gesell. Nie barg eine rauhere Nuß Euch einen süßeren Kern. — Er ist ein Künstler, der so ganz versunken — in seine gold'nen Träume ist, daß ihm — die Wirklichkeit zum bloßen Traum geworden, — der Traum zur Wirklichkeit. Nachtwandlern gleich — geht er durch's äuß're Leben und erschreckt — die Wachenden. — — Gebt Ihr ein Bild, an das Ihr Euch gewöhnt, — so gern aus Euern Händen, Meister Martin? — Ein Bild wird erst durch den Beschauer fertig. — So ist's mit Büchern auch. Ein Buch ist schlecht, — wenn's nicht den rechten Leser findet, der — im Lesen erst es fertig macht. Es liest — kein Leser mehr heraus, als er hinein liest. — Dem Andern ist dasselbe Buch ein and'res. — Macht Ihr ein Bild, so ist's die Wirklichkeit, — durch Euer großes Auge angeschaut. — Der Kluge weiß Euch Dank; indem er sie — durch Euer Auge schaut, glaubt er die

Klarheit, — die Ruh', die Euerm Anſchau'n eigen iſt, — die wohn' in ſeinem Aug'. — Er fühlt ſich größer — in Eu'rer größeren Perſönlichkeit; — Das nennt er Kunſtgenuß und dankt es Euch. — Hol' Euch, — da der Gedanke macht mich wild: — Mein Werk ſoll ich hingeben, mich, mich ſelbſt, — ſo wie's dem Herrn beliebt zu winken! — hört Ihr? das macht mich toll? — Das Schöne wird nie fertig; immer könnt' es — noch ſchöner ſein. Und Ihr, ein Künſtler, ſprecht — vom Fertigſein? — Was iſt das Schöne? was an einem Schmuck? — Die Steine ſind es nicht; das Gold iſt's auch nicht. — Stellt ſie ein wenig anders, als ſie müſſen, — es iſt daſſelbe Gold, dieſelben Steine, doch mit der Schönheit iſt's vorbei. So wie — des Mondes Abglanz in dem Krug mit Waſſer, — ſo iſt das Schöne eines Schönern Abglanz, — das Ihr mit Händen nur nicht greifen könnt. — Ihr könnt nichts weiter thun, als Euern Krug — ſo ſtellen, daß der Mond ſich drinnen ſpiegelt — und ſteht er recht, ſcheint ſchlechtes Waſſer Gold!" — — Das Verhältniß dieſer und anderer Stellen der Erzählung zu den entſprechenden des Dramas kann hier nur angedeutet werden, um eine vergleichende Durchleſung zu veranlaſſen, die anregenden Aufſchluß und reichen Genuß giebt. Mit bewundernswürdigem Talent hat Ludwig alle brauchbaren Züge der Erzählung keckdramatiſch ausgemünzt, ſie vertieft und oft ſehr glücklich verändert. Wenn auch die Handlung zu novelliſtiſch und oft etwas verworren erſcheint, ſo ſind doch die feinausgeführten Charakterbilder Cardillac's, Moſſens', Desgrais', Oliviers', die liebenswürdig-anmuthigen Geſtalten des Fräuleins, Madelon's, und der frei von ihm erfundenen Caton,

ſelbſt die kleinen Epiſodencharaktere Lejeans', Baptiſte's und der Martinière für die Schauſpielkunſt anregende und dankbare Aufgaben. Nur die Scenen beim König ſind ſeiner bei Hoffmann, eine Umgeſtaltung der zwei letzten Akte wäre nothwendig. — Sehr bezeichnend iſt, daß Ludwig das fataliſtiſche Motiv Cardillac's ganz, wie er es bei Hoffmann fand, aufnahm, ohne es zu mildern. Aus einem ſeltſamen Eindrucke, bei der Schwangerſchaft ſeiner Mutter, die bei einem Hoffeſte eine blitzende Juwelenkette bei einem Cavalier geſehen, und heftig danach begehrt habe, bildete ſich Cardillac's krankhafte Neigung, die von ihm gearbeiteten und abgelieferten Schmuckwerke ſich immer wieder zu verſchaffen. Er verfolgt die Beſitzer derſelben mit tückiſcher Liſt, und mordet ſie, bis er bei ſeinem nächtlichen Straßenanfall ſelbſt ermordet wird. — Dieſe fataliſtiſche Paradorie Hoffmann's iſt bei Ludwig ſogar noch breiter, oft energiſch vertieft ausgeführt. — „Ein Zufall, der die ſchwangern Mütter ſchreckt — prägt unſern Seelen ihre Zukunft auf. — Erſchien' ein Engel meiner ſchwangern Mutter — am Oſtermorgen beim Geläut der Glocken, — wär' meine Seele weiß wie ſein Gewand. — So ſchwankt ſie ruhlos in den dunkeln Tiefen." — Es zeigt ſich hier in aller Schärfe die Unnatur, die innere Lüge der fataliſtiſchen Schickſalstragödie, die nicht blos Hoffmann, nicht blos die Romantiker, — Shakeſpeare's ſittlicher Weltauffaſſung, ſeiner aus freier Schuld aufſteigenden echten Schickſalstragödie gegenüber, in verderblichſter Weiſe beirrte. Die Verbrecher ſollten als ſchuldlos-ſchuldig bemitleidet, durch Unzurechnungsfähigkeit intereſſant werden. „Dunkler Drang regiert ihn, er kann nicht wie er will." Ein

böſer Schickſalsſtern, nicht ihre freie That, entzündete die bis zu wahnſinniger Verruchtheit ſteigende, mit tragiſcher Selbſtzerſtörung endende Leidenſchaft. Ludwig war in ſeiner Neigung „ſonderbarliche Charakterbilder auszumalen“ dieſer verwerflichen Poeſierichtung damals noch ungemein nahe, der Hebbel ſo lange Zeit folgte. Es bezeugt die Geſundheit ſeiner Natur, daß Ludwig ſofort nach Beendigung ſeines Werkes die innere Unwahrheit dieſer Motivirungsweiſe, dieſer damals epidemiſchen Poeſiegaukelei erkannte, und ebendeßhalb weder zum Druck, für den ſich damals gute Gelegenheit fand, entſchloß, noch zur Aufführung, zu der Gutzkow, mit theilweiſe glücklichen Aenderungsvorſchlägen, als Dramaturg des Dresdner Hoftheaters, rieth, geneigt war. Mit feſter Entſchiedenheit, mit ſicherem künſtleriſchem Takte ſah Ludwig für immer davon ab. Er ſchrieb mir im Jahre 1851: „Es iſt ein altes Stück von mir, nach Hoffmann's Erzählung, das ich früher gemacht, und zurückgelegt habe. Der 2. Akt enthält allerlei Elementaräſthetiſches, die Bleiſtiftnotizen werden Ihnen vielleicht nicht unintereſſant ſein, ſie ſind von Gutzkow. Er wollte ein ordentliches Stück daraus machen, — mir war es nur um ein Gefäß, meinen damaligen Inhalt loszuwerden, und um die Befriedigung der Neigung, ſonderbarliche Charakterbilder auszumalen, zu thun.“ — Dann, am nächſtfolgenden Tage: „Ich muß vorwärts, das Stück darf mir nichts geweſen ſein, als eine Studie. Wir wollen's alſo auf jeden Fall ungedruckt laſſen. Zeigen Sie das Opus auch Niemand.“ — Unzweifelhaft würde dies Drama damals, bei glücklicher Bearbeitung bedeutenden Theatererfolg gehabt haben. Daß Ludwig ihn nicht haben, daß er lieber auf dem

rechten Wege scheitern, als auf einem als irrig und verwerflich erkannten Glück und Gewinn haben wollte, daß er es kaltblütig im Pulte behielt, und selbst Ed. Devrient nie zeigte, daraus erkennt man den sittlichen Ernst seiner künstlerischen Durchbildung, seinen echten Beruf. Die Grenzlinie zwischen einer verworren-fatalistischen Lebensanschauung und seiner immer klarer sich entwickelnden Erkenntniß der sittlichen Weltgesetze, zu der das Studium Shakespeare's ihn führte, der Markstein der beiden Perioden seines dramatischen Schaffens vor und nach dem „Erbförster" wird durch dies Drama prägnant bezeichnet, scharf und bedeutsam veranschaulicht. Merkwürdig, daß er nie gern von diesem Drama sprach, es aber doch nicht vernichtete. Falls eine dichterische Bühnenbearbeitung gelänge, würde es wohl noch jetzt der Aufführung werth sein.

7. Im „Erbförster", in den Jahren 1847—50 gedichtet, brach endlich die in den früheren dramatischen Versuchen und Vorstudien gereifte originale Dichterkraft aus jahrelanger stiller Verborgenheit plötzlich auf dem Kampfplatze der Bühne hervor. Das Stück überraschte meteorartig, es imponirte sofort Allen, trotz fatalistischer Wendungen der Handlung, durch meisterhafte Schilderung deutschen Lebens, deutscher Art und Natur, durch hinreißende dramatische Kraft gewaltig aufsteigender, psychologisch vortrefflich entwickelter Leidenschaft, durch frisch- und ursprünglich-quellende Poesie. Die bedeutendsten Schauspieler wetteiferten, den Reichthum dramatischen Lebens zu zeigen, der in der markigen Charakterrolle des Erbförsters mit bewundernswürdiger Kunst entfaltet war. Nur durch originaldeutsche Schauspielkunst kann die unvergleichliche Wahrheit dieser kernigen Charaktergestalt zu

voller Geltung kommen. Anſchütz vor Allen errang als Erbförſter dem Werke und der Schauſpielkunſt nachhaltigen Triumph. Wo die Darſtellung nicht gelang, ward der Theatererfolg zweifelhaft oder getrübt. Gelingt es dem Schauſpieler, die volle Lebenswahrheit dieſer Thüringer Charaktergeſtalt zu zeigen, dann wird der Eindruck dieſes echtdeutſchen Volksdramas, das Peinliche und Fataliſtiſche in den Wendungen der Handlung überraſchend zurückdrängend, allezeit ein überwältigender ſein. Die Charaktere und Leidenſchaften wurden hier, gegenüber dem damals herrſchenden franzöſiſch-deutſchen Drama, mit einer Wahrheit und Folgerichtigkeit, mit einer poetiſchen Naturkraft dargeſtellt, die auf dem Gebiete des bürgerlichen Dramas, weit über Schröder und Iffland hinaus, Shakeſpeare's Charakteriſtik kühn nachſtrebten. Dies große Verdienſt des Dichters um die Förderung deutſcher Schauſpielkunſt, das von der Kritik nur wenig erörtert, ja kaum angedeutet wurde, erkannten und betonten die in der biogr. Skizze mitgetheilten Schauſpielerbriefe ſofort ſachkundigſt und völlig zutreffend. — Zu einer Umwandlung des Stücks in ein heiter ſich auflöſendes Schauſpiel war der Dichter trotz wiederholtem Rathe Vieler nie zu bewegen. Er hatte vollkommen Recht. Die Leidenſchaftsentwicklung des Erbförſters iſt ſo durchaus tragiſcher Art, daß das Beſte und Eigenthümlichſte des Werks dadurch unfehlbar zerſtört würde. —

Es ſind von der erſten Bearbeitung des Dramas, mit dem Titel „Willem Berndt", oder „die Wildſchützen" noch einige Planhefte aus dem Jahre 1847 und kleine Fragmente vorhanden, voll knapper, intereſſanter Bemerkungen: „Die ganze Metaphyſik des Rechtsgefühls

ſollte darin entwickelt werden. Das Stück ſollte „in Iffland zu wurzeln ſcheinen, und mit dem Wipfel an Shakeſpeare rühren", was in der letzten Bearbeitung vom Jahre 1850 annäherungsweiſe gelang. Dieſe eigenen Worte Ludwigs charakteriſiren die Stellung des Gedichtes auf dem Gebiete des deutſchen bürgerlichen Dramas vortrefflich. „Der rauſchende Wald müſſe dem Stücke ſtets über die Schulter ſehen, dazu das ſchaurige Handwerk. Die Sprache kernig, volksmäßig, anſchaulich, derbſprichwörtlich, kurz: Lutheriſch. — Berndt, — eine mächtige, zuſammengefaßte, ſich ſelbſt beherrſchende Natur, ein ſittlicher Menſch, über den die Rachſucht erſt dann Gewalt erhält, wenn ſie ſich als Rechtsgefühl maskirt. Seine Feſtigkeit bis zum eiſenköpfigen Eigenſinn. Die Gewohnheit, ſeine mächtige ausgreifende Natur zu beherrſchen, ſeine ſtarken innigen Gefühle zuſammenzuhalten, giebt ihm das Vornehme, die Ruhe, die er immer anſtrebt, das Plaſtiſche, Große, die Bewußtheit ſeiner Gewalt über ſich, und deßhalb über Andere, — ein Selbſtgefühl und eine Ueberlegenheit, die nach und nach in Rechtswahnſinn übergeht. Das Laſter tritt zu ihm in Geſtalt einer Tugend. — Er überſieht ſeine Frau geiſtig, die ihn nicht verſteht, und der er ſich nicht verſtändlich machen kann, weil ihr Weſen dem ſeinigen gerade entgegengeſetzt iſt. Seine Tochter iſt ihm ſein Alles — aber er läßt ſich's nicht merken. Je mächtiger ſein Gefühl, ſeine Leidenſchaft, deſto impoſanter die ruhige Gewalt, mit der er ſie zuſammenhält." — Es iſt wie eine Selbſtcharakteriſtik — und wie vortrefflich, wie durchaus dichteriſch wurde dies Alles ausgeführt! — Die Handlung wurde auch hier immer wieder verändert. Sie ſollte

die Verwirrungen der Rechtsbegriffe auch nach jener Richtung verkörpern, die sich dem Dichter im Jahre 1848 in düsteren Bildern gezeigt hatte; doch das gelang nicht. „Es sind Thüringer Naturen", so sagte er oft. Er wollte den Stoff als ein Sittenbild jener Zeit später noch in Romanform behandeln. — Trotz aller Veränderungen des Handlungsdetails blieb die tragische Charaktergestalt Berndts immer dieselbe, in festen markigen Zügen schon hier aus Einem Gusse kühn und sicher modellirt.

Das Detail der Umdichtung tritt in den Planheften markig, lakonisch, theatralisch-lebendig hervor. Es schießt rasch und feurig auf, ohne alles skeptische Grübeln, sicherer, ungestümer, drastischer zur Ausführung drängend, als viele spätere, nicht minder werthvolle Planhefte anderer dramatischer Stoffe. In den vorgefundenen Heften sind nur einzelne Scenen der ersten Bearbeitung skizzirt, deßhalb ist ein Vergleich derselben mit der letzten nicht möglich. Schlicht und im besten Volkston, mit rührenden Zügen ist schon die erste Modellskizze der „Marie". „Mutter, wenn er klagte über sein Unglück, wie's Andere thun, — aber wie er den Schmerz in seiner Brust zusammenfaßt, als wollt' er nichts davon verlieren — mit einer Frau wein' ich, und denk', nun ist uns Beiden geholfen. Seh' ich den Vater, muß ich die Hände falten, als wär' ich in der Kirche, so hat sein Schmerz was Heiliges. — — Vater, und wenn sie Euch noch das Häuschen nehmen — der Wald ist das schönste Haus. Die großen Tannen lassen keinen Regen durch, und das Moos, und der harzige Duft. Eure Lieblingslieder sollen Euch einschläfern und aufwecken. Nichts soll Euch fehlen." Wie rührend-schlicht und poetisch-lebendig,

steht schon in dieser kleinen Federzeichnung die naive Gestalt des echtdeutschen Jägerkindes vor uns! —

Von dem mächtigen, künstlerisch aber schon gebändigten Naturdrang der kühn aufstrebenden deutschen Sturm- und Drangzeit, vom beharrlichen Ringen nach einer original-deutschen dramatischen Form, ist dies gewaltige Drama ein herrliches, unvergängliches Zeugniß. In allen, auch in den kleinsten Nebenrollen, sind der Schauspielkunst dankbare und neue Aufgaben gestellt. Nur an den Schauspielern liegt es, wenn dies große Verdienst Ludwigs nicht allseitig und vollständig anerkannt wird. Hier ward, gegenüber den alten Rollen-Schablonen des deutschen bürgerlichen Drama's, eine völlig neue Bahn eingeschlagen, auf der fortzuschreiten, die an's Ziel zu führen ist. — Nach Verwerfung vieler anderer bereits begonnener Dramen drängte es den Dichter nach einem nicht minder kühnem Versuche, nun auch das historische Drama in neuer, Shakespeare zustrebender Weise zu behandeln.

8. Die „Makkabäer-Tragödie" im Jahre 1852 nach zwei früheren von Ludwig nicht veröffentlichten, aber vollständig erhaltenen Bearbeitungen vom Jahre 1850 und 1851 ganz neu umgedichtet und im Jahre 1853 zuerst in Wien aufgeführt, wurde sofort von sachkundigen Kritikern als das eigenthümlichste, bedeutendste historische Drama nach Schiller erkannt, als ein Werk weihevoller großartig-dramatischer Poesie. Die wohlthuende Milde poetisch-idealer Schönheit in der Darstellung gewaltig-dramatisch emporsteigender Leidenschaft, die poetische Kraft der Gestalten, des Dialogs, des musterhaft behandelten, in eigenthümlichen Wendungen nur mit Kleist's Origi-

nalität vergleichbaren Verses, die hinreißend dramatische Wirkung einzelner Scenen, zeigt einen bedeutenden Fortschritt gegenüber allen Dramen der ersten Periode Ludwigs. Hier kam sie, künstlerisch rein ausgeprägt, vollständig zur Erscheinung, die patriarchalisch-schlichte, priesterlich-reine, fast alttestamentliche Hoheit, die eigenthümlich-feierliche Erhabenheit seiner Natur. —

Schon in der ersten Bearbeitung „die Makkabäerin" in 4 Akten vom Jahre 1850 zeigte sich, im Vergleich mit den früheren Dramen, eine reinere Vollendung. Da dieselbe vollständig in der Original-Handschrift erhalten, und durchaus verschieden ist von der letzten, von Ludwig selbst veröffentlichten, so seien hier die Abweichungen und ein interessantes Fragment derselben mitgetheilt.

Das Motiv der Doppelehe Judah's mit Lea und Thirza, der Kontrast zweier fein kontrastirten Frauengestalten, einer fanatisch eifersüchtigen und hochmüthigen, und einer sanften und demüthigen, war hier der Keim der tragischen Charakterkonflikte. Es wurde nach dem Rathe Ed. Devrients und Auerbachs schon in der zweiten Umdichtung von Ludwig verworfen. Er bemerkte auf dem Titelblatte dieser ersten Bearbeitung: „Dies Motiv war eben der Kern des ganzen Stücks. Besser war's, ich ließ das Sujet ganz fallen, und machte mich an einen anderen Stoff. Bei der Umarbeitung, die auf keine Weise gelingen wollte, verlor ich die Unbefangenheit des Schaffens, damit die Keckheit, die zwischen Fehlgriffen richtig greift, und meine produktive Kraft wurde von kritischer Hypochondrie gelähmt, die zu sehr wählt, um das Richige zu treffen, und an dem Getroffenen irre

wird." — Unzweifelhaft wurden aber, nach Wegfall dieses unseren Sitten gar zu fremden Motivs, die zwei anderen Umdichtungen noch werthvoller. Nur die Scenen des letzten Aktes wurden besser gedrängt und minder peinlich behandelt, in ihnen aufgenommen, sonst Alles, der Plan und die Charakterconflicte völlig verändert. Aus dem Contrastverhältnisse der zwei Frauen Judah's wurde nun der Conflict zwischen Mutter und Schwiegertochter, Lea und Naemi. Die gewaltige Gestalt des Priesters Matthathias fehlte hier noch ganz. Judah's große Scene vor dem Syrer am Altare war hier schon im 1. Akte, was die Wirkung der folgenden Akte beeinträchtigte. Der tiefinnerliche Charaktercontrast Judah's, Eleazar's und auch das Sabbathsmotiv fehlten hier noch ganz. Aber schon diese Behandlung wird mächtig durchweht von religiösem Ernst, von alttestamentlicher Hoheit. Dies zeigt schon die wegen vollständiger Umwandlung der Charakterconflicte von Ludwig verworfene Expositionsscene des 1. Aktes, die von reicher Poesie verklärt, die Charakterverhältnisse dieser ersten Dichtung lebendig veranschaulicht und deßhalb als bisher noch nicht veröffentlichte Probe derselben hier im wortgetreuen Abdrucke mitgetheilt wird:

Fragment der ersten Makkabäerdichtung vom J. 1850.

Erster Aufzug.

Der Vorhang geht auf unter idyllischer Musik. Die Scene zeigt eine Palmen-Landschaft vor den Thoren zu Modin. Mehrere Häuser zur Vorstadt gehörig, darunter das Judas' malerisch in Terebinthengesträuch, ein Felsenvorsprung rechts, darunter unter Oelbäumen Tisch und Bank aus Felsblöcken. Man sieht in der Ferne Kamele und Heerden ziehn. — (Judas hier immer in Ludwig's Handschrift, nicht Judah, wie in den 2 spätern Umdichtungen. H.)

Erster Auftritt.

Nahor von der Seite mit Wanderstab, gegürtet, Nathan von hinten; dann aus dem Hause Judas.

Nahor (bleibt ſtehen, ſieht ſich um).

Ein reiches Buch voll Luſt. Und Segen ſteht
Auf jedem Blatt geſchrieben. Munt're Heerden
Zerſtreun ſich bald, bald ſammeln ſie ſich wieder,
Wie ſie das Gras bald lockt und bald die Quelle,
Die eilend hier des Felſen Arm entſchlüpft.
(Er ſieht Nathan.)
Gott ſei mit Dir, mein Freund. Du ſagſt mir wohl,
In welchem dieſer Häuſer Judas wohnt?
Des Mattathias Sohn —

Nathan.

Du meinſt den Prieſter
Des Herrn?

Nahor.

Ihn mein' ich.

Nathan.

Hebe Deine Augen
Denn auf. Hier iſt ſein Haus. Und dieſe Heerden
Sind ſein. Der Mann, mit dem Du redeſt, iſt
Von ſeinen Knechten einer. Und er ſelbſt,
Wenn Du Dein Angeſicht ein wenig wendeſt
Nach Deiner rechten Hand, ſo ſiehſt Du ihn.

Judas (von hinten; da er Nahor ſieht, kommt er ſchneller)

Wie ſegnet mich der Herr. Iſt's nicht der Sohn
Manaſſe, Nahor? den mein Aug' mir zeigt?
Des Herrn Diener zu Jeruſalem?

Nahor (ſie umarmen ſich).

Er ſei mit Dir. Sein Knecht iſt's, den Du ſiehſt.

Judas.

Sei mir willkommen, ſein Geſegneter!
Du Nathan, eil' in's Haus, bring' meinen Frauen
Die Freudenbotſchaft. Dieſer Mann iſt Nahor,
Manaſſes Sohn, mein Bruder und mein Freund,
Von dem ich beiden oft geſagt. Damit

Sie ihn willkommen heißen, grüßend ihn
Einführen unter meines Daches Schatten.
(Nathan in's Haus.)
Was bringst Du mir, mein Herr und Freund und Bruder?
Kann ich Dir dienen? Sprich.

Nahor.

Ein Herz bring' ich
Voll schweren Grams, das ich in Deinen Busen,
Wenn Du's vergönnst, ausgießen will.

Judas.

Du findest
Ihn offen, find'st ein Auge, Freund, mit Dir
Zu weinen, eine Hand um drauf zu lehnen.

Nahor.

Die Augen werden immer seltener.
Nach Modin muß ich wandern, sie zu finden.
Ach in Jerusalem vergißt das Volk
Des Herrn den Herren und sich selbst. Was soll
Aus Juda werden? Seine Sünde zwang
Den Herrn, es in der Feinde Hand zu geben,
Dreihundert Jahre war's des Fremden Knecht,
Des Babyloniers erst, danach des Persers,
Des Macedoniers, dann des Syriers.
Viermal gab es der Herr in Feindes Hand,
Weil keine Langmuth es zum Rechten führte,
Aus Liebe zürnend, und noch wendet sich
Das Undankbare nicht zu seinem Gott
Zurück. In der Verbannung Noth hielt es
An seinen heil'gen Sitten doch noch fest.
So sehr der Gnaden unwerth, fürcht' ich, war
Es nie wie jetzt. Der Herr, der Milde müd',
Wird ganz sein Antlitz wenden, Zions Burg
Nie herrschend wieder ruhmvoll sich erheben!

Judas.

Was Deine Zunge noch zu sprechen zaudert,

Sagt mir Dein Auge ſchon. Daß etwas iſt
Geſcheh'n, was Juda neues Unheil droht.

Nahor.

Du ſagſt es. — Jaſon hat Aarons Stuhl,
Auf dem Onias ſaß, ſein beſſ'rer Bruder
Um ſchnödes Silber vom Antiochus
Gekauft, das er dem Tempel erſt entwandt.

Judas.

Gekauft? Was ſagſt Du?

Nahor.

Keine Sylbe mehr
Als wahr iſt.

Judas.

Kauft man jetzt Aarons Stuhl?

Nahor.

Du ſagſt es.

Judas.

Kauft ihn von den Götzenknechten?
Den Syrern? dem Tyrannen, der uns knechtet?

Nahor.

Von ihm.

Judas.

Was ſagt das Volk und was die Prieſter
Dazu? Sie dulden's?

Nahor.

Wichtigere Dinge,
Mein Freund, hat man zu thun.

Judas.

Dein bitt'res Lächeln
Sagt wie Du's meinſt. Und was denn macht das Volk
Den Herrn vergeſſen?

Nahor.

Du ſcheinſt weit zurück

Hinter der Zeit. Bist Du auf Timons Seite?
Oder auf Ajax? Was?

Judas.

Du spottest mein!
Du nennst mir Namen, die ich nie gehört
Unter des Volkes Weisesten und Besten.
Dem Klange nach sind's Fremdlinge —

Nahor.

Kommst Du
Nach Davids Stadt, Freund, wird man Dich belächeln.
Mitleidig wird man mit den Achseln zucken,
Fragt man Dich, wer am besten schlägt den Ball,
Ob Timon oder Ajax und Du schweigst
Verduzt.

Judas.

Ist's möglich?

Nahor.

An Morijas Hügel,
Im Angesicht des heil'gen Tempels spielen
Die Syrer Ball und Priester und Leviten
Vergessen ob dem Gaukelspiel die Pflicht.
Es giebt noch Männer, die das Fremde hassen,
Der alten Freiheit Herrlichkeit gedenkend
Sich rein erhalten ihrer Väter Sitte,
Doch ihre Hoffnung, Davids Reich verjüngt
Erstehn zu sehn aus unsrer Ketten Trümmern
Erlischt vor diesem Greul; sie fragen sich:
Heischt er erst Strafe? ist er Strafe schon?
Ich und mein Haus, wir haben Asche uns
Auf's Haupt gestreut und vor dem Herrn gerungen.
Als ich so lag, am Jammer ganz erkrankt,
Rief mir's mit eines Himmelboten Stimme:
Noch lebt ein Mann, der Juda retten kann.
Da stand ich auf nahm meinen Stab zur Hand,
Ihn aufzusuchen, ging und ruhte nicht,
Bis ich sein Haus gefunden. Mattathias Sohn,

Hab' ich den Mann gefunden?
(fixirt ihn, schüttelt dann traurig das Haupt.)
Nein; ich hab'
Ihn nicht gefunden. Judas eifert nicht
Um das Gesetz mit Feuereifer mehr.
Mein Wort schlug nicht entzündend in sein Herz,
Denn keine Zornesflammen lodern auf,
Unwiderstehlich alle Herzen zündend.

Judas.

Suchst Du den Retter hier?

Nahor.

Hier sucht' ich ihn.
Leb' wohl.

Judas.

Noch hat mein Dach Dich nicht beschattet.

Nahor.

Ich gehe.

Judas.

Willst Du weiter?

Nahor.

Heim und — sterben.

Judas.

Hörst Du? Du hast kein Ohr mehr für den Freund!

Nahor.

Der Freund kein Herz für seines Volkes Schmach.

Judas.

Hier gilt es mehr als Zürnen. Zorn allein
Besiegt den Syrer nicht. Der Zorn brennt nur
Den eig'nen Herrn, den Feind nicht. Weiber zürnen
Und Männer handeln. Doch zum Handeln braucht's
Die rechte Zeit. Und kommt die rechte Zeit,
So findet sich der rechte Mann von selber.

Nahor (bleibt steh'n).

Und was bis dahin denn?

Judas.

Geduld.

Nahor.

Du höhnst mich.
Deßwegen kam ich von Jerusalem? (will geh'n.)

Judas (hält ihn).

Du kamst, den Freund zu ehren. Thu' das nun.
Du hast mich überrascht. Laß' mich nur erst
Mich sammeln. Laß uns weiter davon reden.
Nahor und Judas können schwerlich so
Verschieden denken, daß nicht brüderlich
Die Arme sich verschlingen sollten.

Nahor (weich).

Judas!
Mehr bist Du dem Herren schuldig als ein Andrer.
Wenn Reiche knausern, darbt das Volk. Dir gab er
Der Rede gold'nen Fluß in Deinen Mund,
Der That gewalt'gen Stab in Deine Faust,
Des Rathes Oel um die gewölbte Stirn.
Liegt Theurung auf der Speise, muß der Reiche,
Und auf der That, dann muß der Tücht'ge zahlen!
(Sie wollen nach dem Hause; wie sie sich wenden, kommen:)

Zweiter Auftritt.

Lea mit ihren Söhnen, Zeru Ja und noch einigen Verwandten, Thirza erst noch in der Scene. Die Vorigen.

Judas.

Blick' auf, mein Herr und Bruder. Deine Schwestern,
Des Bruders Frauen, kommen, Dich zu grüßen.

Nahor

(in die Scene blickend, wo man sich die Thür denken muß).

Die Eine sieht gewaltig, bräunlich schön
So wie der Herbst und, glaub' ich ihren Augen,
Ein Herbst voll Gluth und fruchtbarer Gewitter.

Judas.

Lea, Naemis Tochter. Meines Bruders
Wittib hat ſie die ält'ſten Vier der Söhne
Mir zugebracht, die ſie geleiten. Jene drei,
Die jüngſten ſind die Meinigen. Gewaltig,
Wie Du ſie nennſt, ſo iſt ſie. Doch, daß ſie
Nicht ganz des Weibes Grenzen überſchreite,
Hat die Natur ſie Mutter werden laſſen
Und hier bezahlt ſie doppelt, dreifach ihr
Den Zoll, den ſie als Weib ihr oft verweigert.

Nahor.

Doch dort, mehr Knospe noch als Roſe, naht
Ein zarter Frühlingshauch als Weib geſtaltet.

Judas.

Thirza, mein jünger Weib.

Nahor.

Wie jene der Stolz,
Scheint ſie die Demuth ſelbſt zu ſein.

Judas (innig).

Sie iſt's.

Nahor.

Die Junge grüßt die Aeltere; doch die
Hat keinen Blick für ſie.

Judas.

Das iſt der Wurm,
Der meines Hauſes Blüthe nagt. Sie haßt
Die Arme unverdient.

Nahor.

Die Aeltere
Umgiebt ein Kranz von Freunden und von Kindern.

Judas.

Was ſie beginnt, krönt Glück. Der Herr iſt ihr
Gewogen. Wo ein Schatten lockt, dort eilen
Die Menſchen ſich zu lagern.

Nahor.

Doch die Junge

Vermeiden Alle.

Judas.

Lea's Eifersucht

Scheucht sie. Die Arme hat nur mich zur Stütze.

Nahor.

Und dennoch mischt kein Bitter sich entstellend
In ihres Wesens milde Süßigkeit?

Judas.

Sie strebt mit Liebe Jener Haß zu wenden.
(Lea kommt auf der einen mit den Söhnen und Verwandten, Thirza auf der andern Seite allein näher; beide beugen die Kniee vor Nahor.)

Lea.

Gesegnet unsers Daches Schatten, das
Du heimsuchst, den der Herr gesegnet. Kinder,
Neigt Euch dem Freund des Vaters.

Thirza.

Herr, seid uns

Willkommen.

Nahor.

Friede sei mit Euch und Friede
Mit Denen, die Euch segnen. Endlich seh' ich
Mit meinen Augen, wie mein Freund und Bruder
Ein Baum gesegnet steht an Wasserbächen.

Lea.

Herr, lass' Dich nieder, Du wirst müde sein.
(Auf ihren Wink nehmen Mägde Nahor die Sandalen ab und baden ihm die Füße.)
Ein kühles Lüftchen schmeichelt sanft sich an.
Erfrische Dich an diesen Früchten, Herr.
Und was Du wünschest, das verschweige nicht;
Die Schwelle Deines Knechtes ist die Deine.
(Sie sitzen um die Felsplatte.)

Nahor.

Nein. Was ich wünsche, das verschweig' ich nicht.
Sei diese Wohnung stets ein vollgeschenktes
Gefäß voll Frieden und voll Eintracht, die
Die Häuser stärkt und Völker. Nimmer finde
Die Zwietracht, nie die bleiche Eifersucht
Den Eingang.

Lea (betroffen für sich).

Meint er mich? Hat schon ein Feind
Von mir sein Ohr gefunden? — Herr, so sei's.
Und die Verläumdung steh' nie vor dem Thor
Als falscher Wächter. Leicht spricht Vieles sich,
Was schwer ist zu erweisen.

Nahor.

Ja, so sei's.
Und Demuth sei der Weihrauch in der Ampel
Des Glücks.

Lea.

Ja, Demuth vor dem Herrn und denen,
Die er erhebt. Es beuge sich der Glückliche
Dem Glücklichern. Deßhalb erhebt der Herr
Den Liebling nicht, daß er sich beugen soll.

Nahor.

Er schmückt ihn, daß der selber seinen Schmuck
Vollende. Denn die güld'ne Spang' ist Demuth
Am silbernen Gewand des Glücks.

Lea.

Ich grüßte
Den Fremdling, doch er schalt, da schwieg ich stille.

Judas (zu Thirza).

Du lächelst still in Dich zurück, wie ein
Zufrieden Kind. Ist, Liebe, Dir ein Gutes
Geschehn von irgend Einem, sprich, von Wem?
Daß ich ihn segne, daß ich's ihm vergelte.

Thirza.

Ja, Herr, das ist.

Judas.

Von wem?

Thirza.

Vom Herren, der
Den Trost der Träume schickt.

Judas.

Du hast geträumt?

Thirza.

Ja, Herr, und einen wunderbaren Traum.

Lea.

So sei doch schnell. Erzähle. Sieh' Dein Aeugeln,
Das Demuth scheinen soll, fand schon den Käufer.

Thirza.

Wenn Dich's verdrießt, so will ich schweigen.

Lea.

Schweigst Du,
Verdrießt es Weisere, denn mich. Und stör' ich,
So denke Dir, ich höre nicht darauf.

Judas (nach Nahor zeigend).

Der Gastfreund wartet, daß Du sprichst.

Thirza (bittend).

Du hast sie
Gekränkt. Du weißt wenn Du zu mir Dich wendest,
So schmerzt sie das. Versöhne sie, damit sie
Nicht mich's entgelten läßt. Du bist unwillig
Auf sie? Um meinetwillen sei ihr freundlich.

Judas.

Erzähle.

Thirza.

Unter Thränen schlief ich ein —

Lea.

Die ich Dir ausgepreßt. Warum verschweigst Du's?
Glaubst Du, mit Blicken sagst Du's schneidender?

Judas (zornig).

Verzeih mir, Herr, wenn unter meinem Dach,
Das Ruhe Dir vor Allem bieten ſollte,
Ein eifernd Weib mit ekler Galle Dir
Dein Ohr beleidigt. Rechn' es mir nicht zu,
Erzähle weiter, Du. Beleidige
Nicht Du auch noch den Gaſt durch Ungehorſam.

Thirza.

Herr, ſchelte ſie nicht ſo um meinetwillen.
So lang' ich ihre Magd war, war ich mehr
Ihr Kind als ihre Magd, hat ſie nur Liebes mir
Erwieſen. Sie verkennt mich nur. Laſſ' mich
Durch Treue ſie verſöhnen und ſie wird
Mir Alles wieder ſein, was ſie mir war.

Judas.

Du ſchliefſt. Erzähle weiter.

Thirza.

Ob ich ſchlief,
Das weiß ich kaum zu ſagen; ſo lebendig
So grün und ſaftig ſah' ich einen Oelbaum
In einem Palmenthal an Bächen ſteh'n.
Von ſeinen Zweigen hingen ſieben Früchte,
Zur Hälfte reif, zur Hälfte reifend nieder.
So ſchoß er ſtolz empor am Sonnenſchein
Der Gnade. Zu ſtolz; denn er ſprach: „Die Sonne
Sei meines Hauptes Schmuck. Noch über'n Himmel
Hinauf will ich's erheben und die Sterne
Wie Tropfen Thau's auf meinen Locken wiegen."
Nicht weit davon auf trocknem Felſen kroch
Ein kleines Bäumlein ſaftlos, früchtelos.
Das bat den fetten Baum um ſeinen Schatten,
Der würdigte das Bäumlein keines Blicks.
Darob ergrimmte Gott. Er machte heiß
Die Sonne dürſten, daß der fette Baum
Ein Becher war vor ihrem Mund, daraus
Sie trank bis daß er leer an Stillung ſtand.

Und einen Mann in Waffen sandt' er her
Vom Aufgang; der schnitt ab mit Stahles Schneide
Den siebenfachen Stolz der Frucht und warf
Ihn unter seine Füße. Aber bei dem Bäumlein
Stand der Herr mit einem Stab
In seiner Hand; damit berührt er kaum
Den nackten Fels, da sprang von dessen Adern
Hochströmend eine auf und klarer Brunnen
Troff rings im kühlen Strom am durst'gen Bäumlein
Hernieder und das wuchs und brachte Früchte
Und alle Bäume neigten sich vor ihm,
Am tiefsten der, der erst es stolz verhöhnt.
Da sah' ich schärfer nach dem Herren hin.
Zu seinen Füßen war es wie ein Sapphir;
Auf seinem Haupt die Krone Aarons.
Auf seiner Brust die Namen Israels.
Von seinen Lippen, von den Wangen floß
Ihm auf die Brust ein dunkler Bart herab.
Da warst Du's, Herr, der in den Lüften thronte.
In Deinem Schatten lag ein schönes Weib
Im Schlummer sorglos da, Jerusalem,
Die Städte Juda's um sie her wie Kinder.

Nahor.

Es segne Dich der Herr. In Deinem Traum
Ist Weissagung. In Juda's Schatten lag
Jerusalem —

Dritter Auftritt.

Nathan. Vorige.

Nathan.

Ein Haufen syrischer
Bewaffneter steigt aus dem Thal herauf.
Mit ihnen ist der Priester Simei
Sammt Amri, seinem Sohn, und seinem Bruder
Boas und vielem Volk. Herr, willst Du ihnen

Entgegen und sie fragen, was sie bringen,
Oder soll Ich's.

Judas.

Ich gehe selbst.

Nahor.

Und ich
Begleite Dich.

(Judas, Nahor, Zeru-Ja und die Männer außer Nathan ab.)

— Von diesem prophetischen Traume Thirza's geängstet, fürchtet Lea Unheil für ihre Kinder. In wildauftobender, fanatischer Eifersucht auf Thirza will sie die ihr Verhaßte von ihrem Knechte Nathan ermorden lassen. Sie sucht ihn dazu in einer etwas breit ausgeführten Scene zu bewegen. Er verspricht es, vermag es aber nicht, er rettet Thirza. Dies der Inhalt des 2. Akts. Die Simeiten, Boas und Amri hetzen aus Neid das Volk auf gegen Judas, dessen Heldenthat den Juden Verderben bringen werde. Das Volk fürchtet die Rache des allmächtigen Syrerkönigs. Es kommen Nachrichten vom Siege Judas'. Das Volk, von Lea entflammt, wendet sich wieder Judas zu, und gegen Amri, ihm mit Steinigung drohend. Da kommen wieder Nachrichten von Judas' Niederlage, falsche Gerüchte von seinem Tode, von der immer siegreicher vordringenden Macht der Syrer:

„Heuschreckenschaaren gleich so kommen sie
Voll Uebermuth. Vor ihnen lief der Schreck
Voraus, mit ihnen kam der Tod, nach ihnen
Schlich bleicher Hunger und die grimme Pest —." —

Das Volk in feiger, knechtischer Furcht, wird von Amri

gegen Judas aufgewiegelt. Er raubt der Lea die Kinder, um das Volk zu retten, um sie dem gefürchteten, mächtigen Syrerkönig zu bringen, als Friedenspfand, als Zeichen freiwilliger Unterwerfung der Juden. Lea, beim Raube der Kinder, von ihm geblendet — eilt in's Lager des Königs — geführt von Thirza, die in Männertracht gehüllt von ihr nicht gleich erkannt wird. Diese Scene ist mit orientalischer Farbengluth ausgeführt, voll ergreifender Schönheit. Beide Frauen wandern nach Jerusalem durch's Gebirge in sternfunkelnder Mondnacht:

Lea.

In meine Nacht fällt keines Wechsels Trost.
O sprich; lass' mich mit Deinen Augen seh'n,
Wie schön die Welt, des Herren Kleid erglänzt,
Daß seine Herrlichkeit die enge Seele
Mir weite, mir der Füße todte Kraft
Aufs Neu' belebe.

Thirza.

Dort im Mond erglänzt
Der Tempel von Jerusalem. Von dort
Wie Bienen, die beim Sammeln sich verspätet,
Einzeln die Luft durchsummen, kommen Töne
Gezogen. Flehend liegt das Volk vor Gott
In seiner Stadt, vor seinem heil'gen Hause,
Daß er's bewahre vor den wilden Feinden;
Die, rings gelagert, ihm Verderben drohn.
Hoch oben im Gewölbe von Sapphir
Der Himmel schwankt an unsichtbarer Spange,
Das Licht der Nacht. So klar dahin gegossen
Scheint sie des Tages Schwester, bleicher nur
Und sinnender und stiller. Um den Nacken
Wogt ihr wie schwarze Locken ein Gewölk,
In dem, ein Schmuck von funkelnden Demanten,
Ein fernes Wetterleuchten zitternd bebt.

Lea.

So nah bist Du mir, heil'ge Stadt des Herrn?
Doch wo, nach welcher Seite wend' ich mich
Die müden Arme grüßend hinzubreiten?

Thirza (dreht sie).

So; noch ein wenig wende Dich. Nun liegt
Jerusalem vor Deinem Angesicht.

Lea (erhebt sich auf den Knieen).

Du heilige, du Stadt des Herrn, wo er
Sein Haus hat mitten unter seinem Volke.
Stadt Davids! Stadt der Könige! wo, wenn
Du Deines Volkes Dich erbarmt, die Schmach
Der Knechtschaft von den Schultern ihm genommen,
Du seinen neuen König salben wirst,
Den freien König Deines freien Volkes;
Und unter seinen Fuß die Völker ihm,
Die ungezählten geben wirst, die wohnen
Vom Aufgang fernhin bis zum Niedergang,
Damit Dein Volk der Erde König sei
Und Du, Herr, Deines Volkes Königs König. —
— — Ist das des Kidron Rauschen nicht? Was mir
Die Seele tröstend kühlt. Kommts von dem Oelberg
Herüber? Rafft die Seele mit sich fort
Zum Thale Josaphat, schwingt sich mit ihr
Hinauf zu Sions und Morijas Hügeln!
Sprich, Zebulon.

Thirza.

Das Rauschen, das Du hörst,
Kommt nicht vom Kidron, nicht vom Oelberg, kommt
Von dort, wo weit gestreckt aus Wanderzelten
Der Feinde Kriegerstadt sich auferbaut,
Womit sie rings Jerusalem umdroh'n.

Lea (will aufstehn, kann nicht).

Weh mir! Des Geiers Horst, wohin der Habicht
Die Kinder mir geschleppt. Und ich bin hier;

Verlassen, matt und kraftlos lieg' ich hier,
Nur eine Scherbe noch von ehemals.
Herr, hast Du mich verlassen? Bist mir taub,
So will ich schrei'n, bis Du mich hören mußt.
Wie Jakob, da er vor dem Esau floh —
Die Nacht bei Beth El, will ich mit Dir ringen,
Bis Du die Kinder mir vom Feind errettest,
Damit die Feinde seh'n, Du bist mit mir,
Und hast mich nur geprüft, mich zu erhöh'n;
Und meine Feinde siegten nur zum Schein,
Wie Pharao, der erst Dein Volk gedrängt,
Bis Du, Herr, Deines Volkes Dränger drängtest,
Und ihn verschlangst in Deiner Wogen Mund.
Du mußt, Herr, mußt, eh' laß ich nicht von Dir,
Du mußt! mußt mich an meinen Feinden rächen.
Zu sei der Himmel über ihrem Haupt,
Zu sei die Erde unter ihren Füßen.
Die Schlange Thirza fasse, Herr —

Thirza (vor Grauen sich vergessend).
Halt' ein!

Lea.
Verdirb sie —

Thirza.
Sprich nicht weiter!

Lea.
Was hast Du
Im Beten mich gestört? Du störtest mich
Um Jener willen. Was ist Jene Dir,
Daß Du um sie mich störtest im Gebet?

Thirza.
Ich hörte sagen, daß sie Dich nicht haßt
Um Judas' willen.

Lea.
So. Das hörtest Du?
Sie haßt mich nicht — um Judas' willen? und
Das hörtest Du?

Thirza.

Ich hört' es ſagen.

Lea.

Und
Um Judas' willen? — Kennſt den Judas Du,
Den ungerechten Mann?

Thirza (warm).

Das iſt er nicht.

Lea (lauernd).

So iſt er häßlich doch und mißgeſchaffen —

Thirza (die ſich immer mehr vergißt).

Der ſchönſte Mann im Land iſt nicht mehr ſchön,
Wenn er ſich neben Judas ſtellt.

Lea (für ſich).

So ſpricht
Kein Knabe. — Wie? Doch höher ſollt' er ſein?

Thirza (begeiſtert).

Die Ceder auf dem Libanon ragt nicht
So ſchlank und hoch (ſie beſinnt ſich.)

Lea.

Du ſchweigſt? Warum?

Thirza.

Ich hab' ihn
Nicht ſelbſt geſeh'n —

Lea.

Und kennſt ihn ſo genau?

Thirza.

Mein Vater ſagt, der Judas wird das Volk
Des Herrn erretten, meines Landes Jungfrau'n
Singen vom Judas, unſ'rer Feinde Furcht,
Nennt ihn den Hammer.

Lea.

Nennt ihn? Und Du weißt
Noch nicht —

Thirza.

Was?

Lea.

Komm' doch näher. Stütze mich.
Sieh, Du haſt Locken, weich wie Frauenlocken;
So zarte Haut hat nicht ein jeder Knabe.
Du haſt geweidet ſonſt auf dieſen Bergen?
Ha! — Komm! Was fliehſt Du mich?

Thirza.

Dein Zittern ſchreckt mich.
Dein Athem iſt gepreßt; ſo wie ein Krampf
Durchſchüttelt's Deine Glieder, nah' ich Dir,
Ich weiß nicht, ziehſt Du mich an Dich, ſtößt Du
Mich fort?

Lea (matt).

Das weißt Du nicht —

Thirza.

Was ſagſt Du?

Lea.

Nichts.
Du weißt noch nicht, daß Judas —

Thirza (ängſtlich).

Was?

Lea.

Komm her.

Thirza.

Was iſt mit Judas?

Lea.

Komm, —

Thirza.

Du ängſteſt mich.

Lea.

Erſt ſtütze mich — (Thirza hilft ihr aufſtehn)
So. Laß mich an Dir lehnen —

Thirza (voll Angſt in ihrer Umſchlingung).

Was willſt Du? Laß mich los! Was — (will ſich losmachen)

Lea.

Nichts.
(Pauſe, während ſie ſie mit den beiden Armen umfaßt.)
Der Judas — —
Iſt todt.

Thirza (aufſchreiend, Lea'n in die Arme ſinkend).
Weh mir!

Lea (ſtößt ſie von ſich).

Nun höhne doch! Haſt Du
Ihn nun, den Du mir ſtahlſt? Biſt Du nun noch
Die Vorgezogene? Was hilft Dir nun,
Daß Du die Kinder mir verrathen haſt?

Thirza.

Ich hab' Dir Deine Kinder nicht verrathen.
Weh mir, daß Judas todt iſt. Weh! Ich wollte
Die Kinder retten helfen.

Lea (hohnlachend).

Retten? Du?
Der Fuchs des Haaſen Brut? Der Löwe der
Gazelle Junge?

Thirza.

Weh, daß Judas todt iſt! —
— — — — — — — —
Wär' ich wie Du, ſo ließ' ich Dich im Elend
Der Blindheit irren. Doch es iſt ja nicht
Um Dich allein. Komm', folge mir.

Lea (hohnlachend).

Daß Du mich
An einen Abgrund führſt, in den ich ſtürze?
Daß Du ſo lang' mich irre führſt, bis ich
Die Kinder nicht mehr retten kann?

Thirza.

Du wirſt
Den Weg verfehlen. Komm —

Lea (stößt sie von sich).

Rühr' mich nicht an!
Spar' Deinen Hohn für Dich! —

Thirza.

O Herr, sieh nicht
Was sie mir thut.

Lea.

Rufst Du zum Herrn? Er müsse
Im Staube Dich demüthigen vor mir,
Du müssest kinderlos und einsam sterben.
Dort hör' ich Tritte unter Waffen Klirren.
Der Herr wird mich behüten bei dem Feind. (Will gehen, wendet sich rasch.)
Du lachst?

Thirza.

Ich?

Lea.

Hör' ich nicht, daß Du mich höhnst?
Darum, daß Du mich höhnst, müsse der Herr
Wahr machen, was ich sagte. Liegen müssest
Du heute noch vor mir, daß Alle sehen,
Wen sich der Herr erwählt, wen er verwarf! (ab.)

— Thirza, von Lea's wilder Eifersucht verkannt, trifft nun Judas. — Auch der Syrer glaubte, er sei todt. Judas erfährt durch eine falsche Botschaft von den Simeiten, Thirza habe ihm die Kinder geraubt. Er glaubt es. Diese für Thirza noch weit schmerzlichere Verkennung ist mißlich motivirt, und wurde von Ludwig schon in der zweiten Bearbeitung verworfen. Judas beschließt nun, den Syrer zu überfallen, um die Kinder zu retten. Dies die Handlung des 3. Akts. Der 4. Akt ist im Ganzen mit dem 5. der spätern zwei Bearbeitungen dem Inhalte nach identisch, er wurde in ihnen kunstvoller ausgeführt. Thirza's Unschuld, ihre aufopfernde,

demüthige Liebe wird Allen offenbar, auch Lea erkennt sie, ihr Stolz ist gebrochen — „eine Niobe,

So marmorn steht sie da, so — regungslos.“ —

Judas zieht ein als Sieger in den Tempel des Herrn. Der Schluß dieser ersten Bearbeitung möge hier noch folgen, zum Vergleich mit dem bedeutend verbesserten der letzten:

Nahor,

— Nun Israel, wer soll Dein König sein?

Volk.

Der Judas!

Andere.

Unser König sei der Judas.

Andere.

Der Retter!

Nahor.

Hörst Du, Mattathias' Sohn?

Judas (beugt sich).

Sein Knecht bin ich. König ist er allein!

Nahor.

Herr ist's Dein Wille? Segnest Du Dein Volk?

(Ein ferner Donnerschlag, der bis zu Ende des Stücks allmälig verhallt.)

Er spricht mit seinem Volk. Hin in den Staub,
Sein Volk, vor seinem Angesicht. Bet' an,
Volk, vor dem Herrn in Staub: Jehovah segnet
Sein Volk. — Und nun folgt mir zum Tempel nach
Jerusalem.

Lea (zu Judas und Thirza, die sie mitführen wollen).

Laßt mich. Ich bin kein Gast
Für eu're Feste. Laßt mich einsam zieh'n,

So wie mein Leid nicht seinesgleichen hat.
Der Herr hat meiner Früchte Glanz gepflückt,
Der Herr hat meiner Zweige Kraft versengt,
Zu zeigen, daß der Mensch nichts ist vor ihm.
Geht Eures Weges. Mich laßt meinen zieh'n.

(Auf einen Wink Nahor's lassen sie sie; eine Magd führt sie ab. Die Krieger erheben Judas und Thirza auf ihre Schilder; der Himmel heiter, wie der Zug mit Zymbeln und Flöten sich in Bewegung setzt. Vorhang fällt.)

Die zweite Bearbeitung „Die Mutter der Makkabäer" wurde nach mündlichen Verhandlungen mit Ed. Devrient im Jahre 1851 begonnen und vollendet. Es sind von ihr viele Skizzen und Fragmente in Prosa und in Versen vorhanden, auch eine Reinschrift, in der jedoch der 3. Akt fehlt. Das Hauptinteresse des Stückes wurde nun die in der früheren Bearbeitung ganz fehlende, in der letzten aber noch feiner behandelte innere Entwickelung des Charakterkontrastes der Brüder, Judah's und Eleazar's. Einige Skizzen und Bemerkungen Ludwig's darüber, die er in der letzten Bearbeitung nicht aufnahm, seien hier mitgetheilt, sie zeigen wie sehr ihn das schon früher im „Armin" behandelte Thema des Seins und Scheins beschäftigte: „Judah trägt das Weh um's Vaterland schweigend, er gefällt sich darin, von Allen verkannt zu werden —

In Judah lebt ein Stolz,
Der nur das Höchste seiner würdig hält,
Und frei schwebt über Gunst und Ungunst des
Geschicks, der ihn des äuß'ren Beifalls Ruf
Verachten lehrt, und auf den eig'nen Halt
Sich schweigend lehnen. — —
— Soll die That

Von dem Gedanken zeugen, welcher Judah
Erfüllte, als er nichts zu denken schien
Als auf des Lebens müß'gen Ausputz nur —
Soll nicht die That allein ihm Zunge leih'n,
Unausgesprochen, dann begrab' ihn ewiges
Vergessen und den Namen Judah mit.
Und bis die günstige Gelegenheit
Die That entgegenbringt, ruh' auf Dir selbst,
Sei selber Deine Nachwelt. —
War David nicht
Er selbst, eh' ihm in Goliath's Gestalt
Der Ruhm entgegentrat? Und war er weniger
Trat ihm auch nie ein Goliath entgegen? —

Nicht der Kranz, den die Eitelkeit flicht; die vom Schweiß glänzende Stirne ist dem Manne ein Schmuck. — Wer das Geringste thut, thut mehr als Der — der das Größte nur träumt. — Er wartet auf seine Zeit — der schlafende Löwe in ihm wird von Allen, auch von Matthatias verkannt! — Der Adler, wenn er über den Gipfel des Libanon steigt, thut ers, daß es Jemand sehen soll? Nein, er thuts, um bei sich zu fühlen, daß er ein Adler ist. — Jojakim's fanatisch-bornirte Charaktergestalt veranschaulichen Judah's Worte: „Er ist ein Heiliger geworden. Warum nicht? Er war, so lang' ich mich besinne, das Zerrbild meines Vaters, ein widerlicher Trank aus meines Vaters Demuth, meiner Mutter Ehrgeiz, und seiner eignen Maßlosigkeit gemischt —"

Von jenem Mittelgut ist er gemacht,
Das keine Flügel hat, und doch den Kitzel
Ein Vogel zu sein —
Es muß hinauf, und kanns nicht fliegen, kriechts.
Es sucht die Schwinge, die am höchsten trägt,
Und selbst verzehrt vom Neid, verzehrts die Kraft,

Die es getragen, bis es bricht — dann kriecht
Es weiter, und — beginnt sein Werk von Neuem. —

Judah fühlt sich bei des Vaterlandes Erniedrigung, die er schmerzlich sieht, zuweilen berufen zu helfen, weiß jedoch nicht, ob der Herr es ist, der Judäa befreien, oder der Versucher, der es noch tiefer ins Elend führen wolle. Er ringt in schweren Seelenkämpfen mit diesem Gedanken. Erst beim Sturze des Götzenbildes am Altare fühlt er in der Inspiration des zur That mächtig drängenden Augenblicks seinen vollen Beruf als Volksheld. — Eleazar will gelten, Judah *sein*. Eleazar's jugendlicher Ehrgeiz führt glühende Reden, über die Alle staunen, er beantwortet die nüchterne, materielle Ansicht der Simeiten mit stolzen blendenden Reden. Judah selbst hält ihn für berufen. Lea vergöttert ihn, — aber er wird nicht, was er versprach. —

In der *letzten* Bearbeitung, vom Jahre 1852, die in allem Wesentlichen mit der zweiten übereinstimmt, wurde dieser herrliche, tief lebenswahre Charaktercontrast des echten, lange an seinem Berufe bescheiden zweifelnden, dann sich immer gewaltiger erhebenden — und des eitlen, sich selbst überschätzenden, nach und nach mit sich zerfallenden, sich selbst dadurch zerstörenden, nicht wahrhaft berufenen Helden, das Hauptthema. Der typische Contrast des Seins und Scheins, wahrer und falscher Ehre, das Lieblingsthema Ludwig's, das die innerste Wahrhaftigkeit seines Lebens und Strebens klar veranschaulicht, trat nun in seinen dichterischen Darstellungen immer schärfer und bedeutsamer beleuchtet vor.

Bald nach den Makkabäern wurde er im Fritz und Apollonius in „Zwischen Himmel und Erde" noch ein-

heitlicher, in musterhaft-künstlerischer Vollendung, neu variirt ausgeführt, auch in späteren Plänen und Fragmenten werden wir ihm noch öfters begegnen. Die tragisch behandelte Familiengruppe, das Verhältniß der Brüder zur Mutter, die hart bestraft wird durch ihre verblendete Vorliebe zu Eleazar, dessen Sünde die ihre ist, wurde freilich auch in der letzten Bearbeitung noch etwas beeinträchtigt durch Aufnahme episch-historischer, nicht organisch-verwebter Handlungstheile. Das episch-historische Detail des Volksschicksals drängte sich zu sehr vor, und hinderte durch epische Schlachtentscheidungen und unglückliche Kriegszufälle das einheitliche Interesse an der dramatischen Entwickelung der tragischen Familienconflicte. Die dramatische und tragische Oekonomie ist daher auch hier, trotz glänzend ausgeführter einzelner Scenen noch sehr mangelhaft, was bei einem ersten Versuche im historischen Drama wohl unvermeidlich war. Der bescheidene Dichter sagt selbst in einer Niederschrift darüber: „Der Fehler lag im Plane, er war zu episch, das Interesse nicht genug auf Einen Vorgang zwischen den Helden concentrirt. — Die Idee der Makkabäer wäre durchleuchtender geworden, wenn nicht die enge Form, die ein Bühnenstück, ein Drama für die Aufführung geschrieben, für unsere Zeit unabweislich macht, und die eben darin bedingte Aufgabe, aus dem Herzen der Schauspielkunst zu schreiben, zu große Hindernisse gewesen wären für eine mittelmäßige Kraft. — Bei den Makkabäern das Verkehrte, daß die zwei ersten Acte in der Stetigkeit individueller Zeit gehalten sind — Ort und Zeit müssen nur angedeutet, ideal behandelt werden.“ — Und doch — trotz aller

Schwächen der Handlung im 3. und 4. Akte, die dem großartigen Gesammteindrucke schadend, durch geschickte Bühneneinrichtung leicht zu beseitigen sind.— ragt Ludwig's Makkabäertragödie wie ein leuchtendes Sternbild hoch empor im Verfall der dramatischen Kunst unserer Zeit. Mit Ausnahme H. v. Kleist's hat kein deutscher Dichter, der Blüthezeit des Schiller-Goethe'schen Dramas gegenüber, so kühn und siegreich der Bahn Shakespeare's nachgestrebt durch künstlerisch-ideale Darstellung der Leidenschaft, durch mächtigste Charaktergestaltung, durch schwungvolle, original-deutsche naive Poesie. Von allen Dramen Ludwig's ist die Makkabäertragödie in freudiger Kraft und schlichter Hoheit, die reinste, vollendetste Offenbarung seines künstlerischen Strebens.

II. Die dramatischen Skizzen und Fragmente.

Ehe wir die reiche Trümmerwelt der dramatischen Fragmente durchwandern, um aus den unvollendeten oder nur angedeuteten Formen mannigfaltigster, oft überraschend neuer Gestalten die Eigenart unseres Dramatikers zu erkennen, sei hier ein Gedicht von ihm mitgetheilt, das einen tiefen Einblick in die Kämpfe seiner Sturm- und Drangzeit giebt, die bereits mit der Erbförster- und Makkabäerdichtung prägnant und siegreich abgeschlossen wurden. Es ist bemerkenswerth, daß seit dem Jahre 1849 kein lyrisches Gedicht im Nachlaß vorhanden ist, während aus früherer Zeit noch manche, nicht minder werthvolle erhalten sind. Das, auch in der Form, an Goethe's Jugendrhapsodieen und Sturmlieder erinnernde Gedicht entstand im Winter des Jahres 1840

in Leipzig, als Ludwig, in düsterer, friedloser Stimmung, beängstigt von Zweifeln an seinem Berufe, zwischen Musik und Poesie schwankend, dämonischen Abwegen nahe war. Bahnlos lag die Zukunft vor ihm, die Gegenwart öde, ohne Trost, ohne Hoffnung auf einen Erfolg seines bisher fruchtlosen Strebens; wie unter Zuflüsterung unheimlicher Mächte gab er seiner Stimmung in folgenden Versen ergreifenden Ausdruck:

Der Mensch und das Leben.

„Mensch, Du armer
Lebengehetzter,
Ewig hoffender,
Ewig getäuschter
Tantalus!
Vor Dir der Hoffnung
Gastliche Schatten,
Saftige Trauben —
Ach! und Lechzender
Streckst Du die Hände,
Fliehet der Schein.
Hinter Dir, Armer,
Der Erinnerung
Goldener Traum,
Dürftest Du kehren!
Doch blutig vorwärts
Hetzt Dich das Leben!
Ach, was vorüber,
Bannt Dir kein Zauber,
Und zum Vergangenen
Führt keine Bahn.
Und die Sonne
Bohrt in den Scheitel
Senkrecht die Spitzen,
Blutig die Steine
Netzet der Fuß.
— Wimmerst zum Himmel:
Rettet, o Götter!
Wimmerst umsonst.
Himmlischen Nektar
Schlürfen die Seligen,
Hören Dich nicht.
Mächtige Stimmen
Schicket das Unglück,
Aber des Glückes
Ohren sind taub.
Stete Sonne
Härtet den Boden,
Suche nicht Hilfe
Bei Glücklichen. —
Seitwärts lachen
Freundliche Hütten,
Weinlaubumkränzte,
Kinderumspielte, —
Winken dem Müden
Offene Arme,
Labet den Hungernden
Gastlicher Rauch.
O laß mich weilen,
Laß mich, o Leben,
Zürnender Treiber,
Ruhen nur laß mich,
Kurze Erquickung nur
Gönne dem Müden!
Aber der kalte
Finstere Treiber
Kennt nicht Erbarmen,
Hetzt ihn vorüber,
Den Weinenden.
Mensch, Du armer
Lebengehetzter,
Ewig hoffender,
Ewig getäuschter
Tantalus!“ —

— Wie bei der Betrachtung von Ludwig's Jugendbramen, insbesondere der Scuderi, zeigt sich auch in diesem Gedichte, daß er den Irrpfaden, den phantastischen Labyrinthen jener ikarischen Dichternaturen der Sturm- und Drangperiode unverkennbar nahe war, von deren chaotischem, zügellosem Treiben einst nur Goethe und Schiller durch sittlich-künstlerische Läuterung sich siegreich für immer befreiten. Auch Ludwig' gelang die Bändigung seiner dichterischen Natur; nicht auf dem Wege Goethe's und Schiller's, ohne Neigung und Annäherung zu antiker Form, durch die immer mehr sich klärende Erkenntniß der Shakespeare'schen Kunstbehandlung, durch entschiedenste Hinneigung zu ihr, wovon die reichen Gestaltungen und Umwandlungen der dramatischen Skizzen und Fragmente, besonders aus seiner letzten Lebensperiode lebendigstes Zeugniß geben.

Fernab von der breiten Heerstraße moderner, begeisterungsloser Stürmer und Dränger, die mit grellem Cymbel- und Blechklang leeren Phantomen der Kunst, dämonischen Verlockungen der Glücksgöttin nachjagen, verharrte er auf einsamem, steilem, dornenvollem Pfade, durchglüht vom Feuer selbstloser Künstlerleidenschaft, im Glück und Elend seiner Göttin, der Göttin der Wahrheit, vertrauend, unerschütterlich einem großartigen Ziele deutscher dramatischer Kunst zugewandt. Ueberraschend, wie bei der Durchwanderung eines geheimnißvoll gestalteten Gebirges, wird sich uns bei der Betrachtung der Skizzen und Fragmente an vielen Stellen mancher neue Einblick in die eigenthümliche Schönheit der dichterischen Natur Ludwig's erschließen. Die Wanderung führt uns auf seltsam verschlungenen, oft laby-

rinthiſch verworrenen Pfaden, durch düſtere Waldſchluchten hindurch, zu oft plötzlich ſich eröffnender herrlicher Ausſicht, bis wir zuletzt hinabſteigen werden in die tiefen, erzreichen Schachte des Denkers, wo die Eigenart dieſer echten Thüringer Natur uns nicht minder aufſchlußreich enthüllt wird. —

Die hier mitgetheilten Skizzen und Fragmente ſind großentheils aus der letzten Periode des Dichters. In der vorliegenden Form ſind ſie vom Herausgeber nach Ludwig's meiſt ſehr umfangreichen Planheften frei bearbeitet, aus ſeinen Niederſchriften zuſammengewebt, — wo es möglich war, mit des Dichters eigenen Worten. Auf Manches werfen wir nur einen raſchen, flüchtigen Blick; ein paar Notizen, eine kurze Erläuterung zur Charakteriſtik eines Torſo, dann weiter! Längere Zeit verweilen wir bei den Skizzen und Fragmenten der Bernauerindramen, deren immer neue Umgeſtaltungen für die Erkenntniß der Eigenthümlichkeit des Dichters von hervorragender Bedeutung ſind. Der Vergleich mit den früheren Bearbeitungen deſſelben Stoffes, bei welchem die Kenntniß des ſchönen, in den „Geſ. Werken" bereits veröffentlichten Fragmentes vom Jahre 1856 vorausgeſetzt wird, iſt anziehend, der Fortſchritt in der künſtleriſchen Behandlung unverkennbar.

Vieles, wohl nicht blos aus der Zeit vor der Erbförſteraufführung, wurde von Ludwig beim großen Autodafé vernichtet. — Ueber die Pläne und Fragmente zu „Johann von Schwaben, Hofer, Cromwell, Ludwig XVI., Columbus, Maſaniello, Ch. Corday", — ein nach handſchriftlicher Notiz völlig ausgeführtes Drama —, über G. Waſa, das Schloß der Cevennen, Gräfin Salisbury,

die Freunde von Imola u. A. wurden im Nachlasse nur flüchtige nicht mittheilenswerthe Bemerkungen vorgefunden. —

1. Vom „Eckart" oder „Burgunds Ausgang" Trauersp. (vom Jahre 1837—41) sind viele immer wieder veränderte Fragmente vorhanden. Sie sind sämmtlich im wilden, balladenhaften, naturalistischen Ton der Bernauerin vom Jahre 1840 ausgeführt. Auch hier wurde nach kritischen Erörterungen über das bisher Erfundene der Plan der Handlung immer wieder verändert.

2. Friedrich II. und „Die Torgauer Haide" vom Jahre 1843—44. Vom Schauspiel Friedrich II. sind viele Planhefte und einige Ausführungsfragmente, Akt 1 und zwei Scenen des 2. Akts vorhanden, aber zu flüchtig skizzirt, um von der beabsichtigten Behandlung eine lebendige Anschauung zu geben. Einige interessante Bemerkungen Ludwig's darüber seien aus einem Briefe an C. Schaller vom Jahre 1843 hier mitgetheilt: „Ich denke den Fritz in der ganzen Breite und Tiefe seines Charakters zu fassen mit all' seinen Schwächen und Wunderlichkeiten, durch welche aber ein großer, wahrhaft königlicher Sinn beständig hindurchblickt. Auch seine Jugendjahre gedenk' ich dramatisch zu behandeln, aber nicht wie eine Familiengeschichte, sondern im großen historischen Styl. — Der Fritz muß ein plastisches Charakterbild werden, der ganze historische Charakter muß hingestellt, alles Kleinliche vermieden werden. — Wäre ich gesund, dies Stück müßte mit dem Wallenstein ringen; der Stoff hat dies vor jenem voraus, daß er sich nicht an einen Einzelnen knüpft, und mit ihm endet, ohne daß etwas Großes oder Bedeutendes damit ent-

ſchieden würde, ſondern es iſt hier die ganze preußiſche Nation, um deren Leben oder Tod es ſich handelt, und am Ende ſteht ſie ſiegend da, während man bei jenem nicht weiß, was nun aus dem Kaiſer wird, oder aus den Proteſtanten, noch ſonſt etwas Großhiſtoriſches. Das wird in der Rede eines Feldwebels nach der Schlacht bei Torgau, in einer halbhumoriſtiſchen, halb heroiſchen und tragiſchen Scene angedeutet." Ludwig theilte ſeinem alten Jugendfreunde nun eine Scene aus „der Torgauer Haide" mit. — Dies kecke, volksthümlich-friſch und lebendig ausgeführte dramatiſche Lagerbild war nur das Vorſpiel, die Expoſitionsſcene des Schauſpiels Friedrich II. das in den „geſ. Werken" ganz ſo abgedruckt wurde, wie es damals ſchon H. Laube in der Zeitung für die elegante Welt (Jahrg. 1844) mittheilte. Das Original-Mſcpt., das, nach Ludwigs brieflichen Aeußerungen, von Laube gekürzt und redigirt wurde, iſt im Nachlaſſe nicht vorhanden. Dies treffliche Fragment, das durch beſſere Abrundung des Schluſſes noch jetzt ein wirkſames Theaterſtück werden kann, zeigt Ludwig's Talent für's deutſche Volksdrama in erfreulicher Weiſe. Man muß es beklagen, daß der Dichter, von anderen Stoffen gereizt, die Ausführung dieſes ihm ſehr am Herzen liegenden Dramas aufgab. Es ſind aus ſpäterer Zeit keine neuen Planhefte vorhanden, er ſah für immer davon ab.

3. Vom „Wirthshaus am Rhein" (1846—53) wurde ſicher Vieles von Ludwig vernichtet. Er ſprach oft und gern von dieſem Drama. Was davon in ſehr lückenhaften Fragmenten und Planheften vorhanden iſt, das erinnert an Lenz und Klinger, giebt aber keine

klare Anschauung von der Gestaltung dieses „volksthümlichen Soldatenstücks aus der Zeit der deutschen Befreiungskämpfe.“ Liebe und Soldatenehre bildeten den Konflikt des Drama's.

4. Vom „Armin“ Trauersp. aus d. J. 1848—51 sind viele Plan- und Ausführungshefte erhalten. Der Stoff lag ihm sehr am Herzen. Das Charaktergemälde Herrmanns sollte fein ausgeführt, wie bei H. v. Kleist, die Hauptsache der Darstellung werden, die Handlung sollte in der vollen historischen Breite dramatisirt, mit Herrmanns Tode schließen. Der Kontrast der Deutschen und der Römer in Sitten und Charakteren, die Unterdrückung der Deutschen ist mit markigen Zügen skizzirt: Herrmann, in seiner Größe vereinsamt, seiner Zeit vorausgeeilt. Das Ziel seines Strebens, die deutsche Einheit, der große Gedanke der Nation, für den er kämpft, ist noch nicht gereift, er selbst wird deshalb nicht erkannt, angefeindet, gestürzt. Er sucht durch List und Verstellung zum Ziele zu kommen, die jedoch nicht in seiner Natur liegen, er kommt dadurch mit sich selbst in tragischen Widerspruch.

— Vom Römertrug erbost,
Wie sehnt' ich mich in Deine keuschen Wälder
Zurück, und muß nun selber heucheln, täuschen. —

Nur aus Römerhaß hat er bei den Römern Kriegsdienste gethan, um sie dann mit ihren Waffen zu schlagen. Die Eifersucht und Uneinigkeit der Deutschen lodert neu auf nach der Teutoburger Schlacht, im zweiten Akte. Nur in der Noth gehorchten sie ihm, dann wenden sich die Fürsten gegen ihn, und wollen unabhängig sein, dem Vaterlande zum Nachtheil. Sie klagen ihn in einer

Fürstenversammlung an, er gefährde die deutsche Freiheit, er wolle der deutsche Cäsar werden, sie aber wollten frei sein wie die Väter. Von Allen angefeindet, von Denen gehindert, für die er kämpft, im Gefühle des Undankes zusammenbrechend, das Gute zuletzt despotisch durchsetzenwollend, und daran zu Grunde gehend. Der Mann, dessen Schicksal es ist, daß er seiner Zeit voraus war, die feindetaillirte Charakterskizze des stolzen, von seinem Volke nicht verstandenen Armins erinnert sehr lebhaft an die noch reicher und gewaltiger ausgeführte Heldengestalt Judahs in den gleichzeitig begonnenen Makkabäern. Der „Armin" wurde zurückgelegt, weil der Charakter Judahs „menschlichergreifender" war. Viele Züge aus dem Arminplane fanden in den Makkabäern eine vollendetere Gestalt. So erinnert der Inguiomar, der neidisch, fieberhaft erhitzt durch die Geistes- und Gemüthsvorzüge Armins, ihn haßt, ihm trotzt, seinen Ruhm, seinen Werth im übertriebenen Selbstgefühl herabsetzt, sehr lebhaft an Eleazar und an dessen feinausgeführten Charakterkontrast zu Judah. Nach der Vollendung der Makkabäer legte Ludwig die Arminskizzen als Vorstudien zurück, die er aber noch in den letzten Jahren mit neuen Detailzügen bereicherte. Einiges aus den Skizzen des letzten Aktes sei hier mitgetheilt:

Herrmann (allein). Hab' ich Dir immer treu
gelebt, so kann ich
Auch treu Dir sterben. Selig solcher Tod,
Der groß ein großes Leben krönt. O Dank
Dir Gottheit, nimm mich als ein Opfer
Für Deutschlands Heil. —
Ich steh' am Ende meiner Bahn. Was will
Ich mehr? Was Menschen freuen kann, das hatt' ich,

Das edle Weib, den weitgesung'nen Ruhm.
Es kann der Einzige nicht Alles enden,
Am großen Werke müssen Viele wirken,
Das Eine bleibt Dir ewig: Gegen Rom's
Gewalt'ge Macht hab' ich zuerst gekämpft,
Mein Vaterland aus seinen Klau'n gerettet,
Nun mögen Andre kommen und vollenden
Was ich begann.

Inguiomar. — Willst Du Dein Verbrechen hören?

Herrmann. Ich kenne mein Verbrechen. Daß mein Ruhm den Deinen überstrahlte, daß die Götter mir gaben, Deutschlands Retter zu sein. —
Wo ist das Schwert, das mich durchstoßen soll?
Was zagt der Priester? Habt ihr Edleres
Zum reinen Opfer für die großen Götter?
Hier bin ich. Seht, hier ist mein Herz, der Freiheit
Nimmer entweihter Tempel.

Nun die Anklagescene. Ermordung Herrmanns. Gewittersturm. Der Blitz schlägt in eine Eiche, unter der Herrmann stirbt.

Herrmann (sterbend). Hebt mich empor, daß Ihr mich reden hört.
Hört Ihr der Götter Athem in den Wipfeln?
Seht Ihr die Speere flammen durch den Wald?
Sie sind uns nah, sie rufen Eure Rache!

Alle. Ja Rache! blutige — an Deinen Mördern,
An Inguiomar, an dem falschen Ohm —

Herrmann. Wüthende!
Ja Rache! Doch an Euren Brüdern nicht.
Rächt mich an Rom. Thürmt meinen Grabeshügel
Aus seinen Trümmern auf.

Volk. Ja Rache! Rache
An Rom!

Herrmann. Hin an den Rhein! mein Geist zieht Euch
Voran. Ich kann nicht wohnen in Wallhalla,

So lang ein röm'scher Bau die deutsche Erde
Noch höhnend drückt. Mein Ohm Inguiomar
Sei Euer Herzog. Auf!

Inguiomar. Ha, sterbend noch
Besiegt er mich.

Volk. Auf, an den Rhein!

Herrmann. O wahre,
Mein Volk, die deutsche Sitte, haltet fest
Mit Bruderarmen Euch umschlungen —

Dietmar. Er war ein Gott, zu uns herabgestiegen,
Er steigt ein Gott in Flammen wieder auf! (die Eiche brennt).

Seherin. Nah' sind die Götter, wenn ihr Liebling stirbt.

— — — — Kurzes Leben nur
Gewährt die Gottheit ihren Lieblingen,
Doch mit dem Tod beginnt erst recht ihr Leben,
Vom Sohn zum Sohn hinab in hohem Nachruhm.
— Der Feige lebt — doch nur dem Edlen folgt
Der Ruhm. —

---

5. Skizze zu „Jud Süß" oder „Der Jakobsstab."

W. Hauffs gleichnamige Novelle regte Ludwig zur dramatischen Behandlung an, die im Jahre 1850 in vielen Planheften skizzirt, und in verschiedenen Ausführungsentwürfen mit den Aufschriften: „Jud Süß — der Jude und sein Kind — der Jakobsstab" — begonnen, bald aber wieder aufgegeben wurde. Er behielt die Grundzüge der Novelle bei, suchte aber die Charaktere, besonders den des Juden, den Hauff nur mit wenigen Zügen andeutete, mit reichem Detail lebenswahr zu gestalten. Die Handlung selbst wurde in den chaotischgährenden Planheften immer wieder verändert,

ohne zu einem dramatisch glücklichen Abschluß zu kommen; aber die Zeichnung der in den dramatischen Skizzen fest und sicher umrissenen Charaktergestalt des alten Juden ist reich an psychologisch feinen, sehr theatralisch gedachten Zügen.

Hauff folgte in seiner Novelle historischen, mir nicht bekannten Quellen. Jud Süß, im Jahre 1737 Kabinetsminister und Finanzdirektor in Stuttgart, unumschränkt und allmächtig, das Land bedrückend, wurde vom Volke als Jude gehaßt. Eine patriotische Partei, deren Haupt der biedere strengrechtliche Rechtskonsulent Lanbeck war, suchte ihn zu stürzen. Lanbecks Sohn verliebt sich in die schöne Schwester des Juden, die derselbe möglichst verborgen hielt. Der Jude ist dem Ehebunde nicht entgegen, er sucht dadurch die Lanbecks, seine Feinde, zu gewinnen, er befördert den Liebenden zu einem hohen Amte. Das Liebesverhältniß des Christen mit der Jüdin bringt heftige Konflikte des Vaters mit dem Sohne. Nach leidenschaftlichen Kämpfen entschließt sich der Sohn, von Freunden und Verwandten gewarnt, dem Bunde der gegen den Juden agitirenden patriotischen Partei beizutreten. Er entsagt seiner Liebe, er verweigert den Ehebund, er weist die Standeserhöhung durch den Juden ab. Der Herzog über die Bedrückungen des Landes durch den Juden, von der Patriotenpartei aufgeklärt, läßt ihm den Prozeß machen, ihn zum Tode verurtheilen. Der junge Lanbeck, dessen Liebe zur Jüdin in ihrem Unglücke noch leidenschaftlicher wird, will nach dem Sturze des Vaters ihr die Hand reichen, sie ertränkt sich im Neckar, der Liebende bleibt unvermählt. —

Ludwig suchte den Stoff als einen tragischen Kampf aufkeimender Humanität mit dem damals sehr schroffen Vorurtheile gegen die Juden darzustellen. „Ein einflußreicher Jude des vorigen Jahrhunders unter Christen" dies ist in prägnanter Bezeichnung die Idee des Stücks. Die vorgefundenen 7 Ausführungshefte sind theils in Prosa — im Tone des Erbförsters — theils in Versen abgefaßt. „Was den Jakobsstab betrifft, schreibt er an Ed. Devrient im J. 1850 — so habe ich ein Stück davon in Prosa, dann in Versen ein ebensogroßes kassirt, bin damit in Italien gewesen, — er meint die Umwandlung der Fabel in italienische Verhältnisse, — dann wieder nach Deutschland herübergekommen, wo ich jetzt eine neue Ausarbeitung in Prosa beginne, und mit einem Eifer, der mich hoffen läßt, daß ich sie in diesem Monate noch beendigen werde." — Die vorgefundene Prosabehandlung geht bis zum Anfange des dritten Aktes, die Ausführung in Versen bis zum Schlusse des ersten Aktes; beide sind trotz vieler Schönheiten zu flüchtig und inkorrekt skizzirt, um gegenüber der Vollendung des Erbförsters und der Makkabäer veröffentlicht zu werden. Ich will versuchen, aus den vielen Planheften eine kurze Skizze der Handlung zu geben, zum Verständniß des hier mitzutheilenden psychologisch-anziehenden Fragments.

Der Jude hat Lea, seine Schwester, in einigen Heften seine Tochter, verborgen vor allen Christen erzogen. Als er arm und machtlos war, wurde er von den Christen verfolgt und mißhandelt. In diesen Kämpfen wird seine von Haus aus edle Natur immer mehr von kalter berechnender Menschenverachtung ergriffen. Glühende Leidenschaftlichkeit birgt er unter der Maske vor-

nehm-kühler Haltung, immer ein stolzes, fast verächtliches Lächeln auf der Lippe — gegen Alle verschlossen, alle ideale Gemüthswärme in sich niederkämpfend. Da sie ihm bei den Christen nur Verachtung brachte, strebte er durch Geld und Klugheit emporzukommen, durch sie die Christen zu beherrschen. „Was läßt uns der Ehrist? Geld erwerben. Sonst nichts. Der Erzväter Klugheit war ihr Segen." Die Klugheit wird sein Abgott, durch sie glaubt er sich in hochmüthiger Isolirung Allen überlegen: — „Betrogen werden? nein. Denn, verstehst du, Rebekka, erst müßt' ich Einem trau'n. Das thu' ich nicht."

„Ein Mittel nur giebts wider den Betrug;
Das heißt: Trau' Niemand! Trau' Dir selber nicht."

Die Verachtung der Menschen, deren Eigennutz er für sich zu nutzen verstand, sein hochmüthiges Vertrauen auf seine Klugheit wächst immer riesiger und gespenstischer in ihm, seit es ihm gelang sich bis zum Finanzminister emporzuschwingen. Der Glaube an die Untrüglichkeit seiner auf Menschenverachtung basirten Maximen giebt ihm etwas Dämonisches: „Wer die Menschen liebt, ist ihr Narr, wer sie achtet, wird ihnen unbequem, wer sie verachtet, der beherrscht sie." Er fühlt sich auf seiner einsamen, mühselig errungenem Höhe behaglich, den Idealismus hält er für eine schöne Jugendtäuschung, für Krankheit und Schwäche — es macht ihm Spaß mit den Menschen zu spielen. — Auf das Schlechte im Menschen müsse man bauen, um das Gute zu erreichen. Die Schwächen der Menschen benutzend, will er als Minister große und edle Pläne erreichen, deren Detaillirung in den Heften fehlt.

— „Mein Zweck war gut, wenn auch das Mittel nicht,
Doch so schafft die Natur; sie will nichts rein,
Will sich nur in gebroch'ne Farben kleiden.
Drum hat sie Gut und Böses von einander
Abhängig gemacht. Der Gute muß das Böse
Zum Mittel schmieden und der Böse kann
Nicht hindern, daß sein schlimmer Halm nicht müßte
Des Guten Aehre tragen. — Träumer meinen,
Wenn sie das Böse sich nicht eingesteh'n
So sei's nicht auf der Welt. Dann wandelt's boshaft,
Was sie beglückend wollen, zum Verderben.
Der Kluge aber wirbt aus dem Verderber
Den Helfer, reiht ihn in der Folgen Kette,
Und zwingt ihn mitzuschaffen, macht das Feuer
Zum Sklaven, läßt wie ein gelehrig Hündlein
Den Bergstrom an der Mühle Rädern dreh'n.
Das haben alle wahrhaft großen Fürsten,
Staatsmänner, Stifter von Religionen
Gethan. Gott selber fehlen die Soldaten,
Schickt er den Satan nicht auf Werbung aus." —

Er glaubt Allen überlegen zu sein, glaubt bis zum Frevel, Alle durch ihre Schwächen zu beherrschen. Er gefällt sich darin, Allen zu zeigen, daß er sie durchschaut. Sich selbst will er von Niemandem durchschauen lassen, wird er im Gespräch einmal zu lebhaft, und vergißt sich, dann wird er plötzlich lakonisch, sich in seiner behaglichen Würde zurechtrückend, um nicht durchschaut zu werden. Dieser in schweren Jugendkämpfen errungene kaltblütige Gleichmuth ist der Grundzug, das theatralisch-wirksame Motiv seiner tiefverschlossenen Charaktergestalt. Der leidenschaftliche Vulkan in ihm bricht oft aus dem äußerlich angewöhnten kaltberechneten Phlegma blitzartig hervor, und enthüllt seine schlauverborgene innerste Natur. „Das Herz meint, was man das Gute nennt,

das müsse regieren, daraus kommen alle seine Irrthümer, es will scheiden, was in der Natur nirgends geschieden ist." In dieser hochmüthigen Verranntheit isolirt er sich immer gefährlicher, eine hohe, dunkle, imposante Gestalt, scharf, überlegen, schroff und zugeknöpft, voll schneidenden Humors. Seine zu künstlich zugespitzte abgöttisch verehrte Klugheit führt ihn immer mehr auf Abwege.

„Schmäh' mir die Klugheit nicht. War ich nicht jung?
Hatt' ich kein Herz zum Lieben und zum Hassen?
Was hat das Herz mir eingebracht? Was mehr
Als Gram und Reu'. Was mehr? Was thut ein Jude
Mit einem Herzen? einer aufgemalten
Zielscheibe für der Christen Hohn? Von unten
Kam ich herauf; ich war ein armer Jude,
Vor dem man sich nicht zu verbergen braucht.
Ich sah sie durch und durch; ich sah, das Geld
War ihr Gott mehr noch als der unsere.
Ich dachte, hab' ich ihren Gott, dann hab' ich
Auch seine Beter, wandte jeden Groschen,
Eh' ich ihn ausgab, jeglichen Gedanken,
Eh' ich zur That ihn machte, zehnmal um.
So lang ich liebte, war ich ihr Beherrschter,
Wer sie verachtet, dem gehorcht die Welt.
Schmäh' mir nicht den Verstand, Du Thörichter,
Er hat mich groß gemacht, die Schwester mir
Erhalten; schmäh' mir den Verstand nicht mehr." —

Hochmüthige Menschenverachtung vergiftet seine innerlich edle Natur immer mehr. Seinen Grimm über die Stellung der Juden hat er bezwungen, seit er auf dämonischen Klugheitswegen zu hohen Ehren, zu Macht und Einfluß kam. Alle seine innere Gluth rettet er aus dem Schiffbruche seines warmen Herzens in die fast abgöttische Liebe zu Leo, die ihn verklärt „wie das Abendroth einen schroffen Fels." Ihr verschweigt er alle seine

Kämpfe, er erzieht sie allen Christen fern, in der einsamen Verborgenheit eines prachtvollen, mit orientalischem Luxus gepflegten Gartens. „Sie ist eine Art Mignon“ — eine kindlich-schlichte Seele, voll unentweihter, reiner Natur. Eine wunderbare Mischung von Körperzartheit und Seelenhoheit läßt ihn befürchten, sie werde früh sterben, deshalb hält er sie in Unwissenheit über das Verhältniß der Christen zu den Juden, das ihm selbst einst so viel Gram brachte. Er hält sich einen kriechenden, geckenhaften Christen als Diener, um Lea zu zeigen, wie mitleidswerth und ohnmächtig die Christen wären. Sie, die Juden, seien die Allmächtigen und Herrschenden, die Christen die Verachteten und Beherrschten. Das Vorurtheil der Welt, das ihn selbst so vereinseitigt und verderbt hat, ihr soll es verschwiegen und fern bleiben. Lea war verlobt an Löb, einen ihr verwandten Juden, dessen geckenhaft-aufdringlicher Charakter im Kontrast zum stolzen Charakter des Juden, in der hier abgedruckten Scene aus der Versbearbeitung „der Jakobsstab“ vortrefflich skizzirt ist.

Fragment aus „der Jakobsstab“

vom Jahre 1850.

Der Jude. Baruch Löb, sagst Du?
Er ist's, den ich erwarte, meiner Schwester
Verlobter, den ich nie geseh'n. Sieh' mir
Ihn an, Rebekka, sag' mir dann Dein Urtheil.
Laß ihn herein. Wie wird er ausseh'n? Wird
Er weise sein? Ein Mann für meine Lea?

Rebekka (die Aufseherin Lea's, ist abgegangen.)

Löb (tritt ein).

Der Jude (Ben Mardochai). Seid mir willkommen,
Enkel meines Freundes.

Löb. Mein Vater läßt Euch grüßen, Herr Marchese.
Das Uebrige, so meint er, wüßtet Ihr.

Der Jude. Und Eures Vaters Vater, ist er wohl?

Löb. Zu seinen Vätern hat ihn Gott versammelt.

Der Jude. Was sagt Ihr? Ist er todt? So ist geschieden
Ein braver Mann.

Löb. Hätt' er nicht Eins gethan,
Gäb' ich Euch recht. Doch Ihr habt alle Ursach'
Ihn zu beklagen. — Ruft Ihr meine Braut?
Ich bin gern rasch.

Der Jude. Erst haben wir zu reden.

Löb. Zu reden? Ist's Geschäft doch abgemacht.
Was wollt Ihr weiter reden? — — — — — —

Der Jude. Nun, wie gefällt's Euch hier?

Löb. Wär's nicht so prächtig,
So wär's ganz hübsch.

Der Jude. Da hier im Sande habt Ihr
Doch gar gerechnet? Recht so, junger Mann,
Ihr könnt nicht unbeschäftigt sein. Was habt Ihr
Doch da gerechnet?

Löb. Ja, das weiß ich nicht,
Ob Ihr's gern hören werdet.

Der Jude. Zweifelt Ihr?

Löb. Seht, wie ich das Bassin besah, so dacht' ich:
Ein kleines Meer in Marmor eingefaßt!
Doch warum Wasser in so prächt'ger Schale?
Warum nur Wasser? Warum springt nicht Wein
Aus gold'ner Röhre hier?

Der Jude. Da rechnetet —

Löb. Ich rechnete, wie viel, wär' aller dieſer
Unnütze Prunk auf Zinſen ausgeleih'n,
Er jährlich bringen müßte.

Der Jude. Hm. Ja — ſo —

Löb (auf die Luxus-Vögel im Garten des Juden zeigend).
Die bunten Dinger freſſen da Prozente. —
Seht Ihr, ich bin ein Kaufmann, und ſo muß
Ein Kaufmann denken.

Der Jude. Hm. Ihr habt ſchon recht. —

Löb. Na laßt mich nur erſt hier ſein; das muß Alles
Sich ändern. —

Der Jude (für ſich). Nein, das iſt kein Mann für Lea.

Löb. Und dieſe Mauern hier — 's war hohe Zeit,
Daß ich hierher kam. Wartet nur, ich will Euch
In Ordnung halten, Schwager. Was iſt das
Da für ein alter dürrer Stecken hier —
In Gold gefaßt? Verwünſchter Einfall!

Der Jude. Hört Ihr,
Was ich dem Stab hier danke, dann lacht Ihr
Gewiß nicht über dieſen Einfall mehr.

Löb (ſtreckt ſich bequem aus).
Na, ſo laßt hören. Denn ich merke ſchon,
Das iſt von den Geſchichten eine, die Ihr
Jedwedem Kunden in den Kauf mit gebt.

Der Jude (hat geſonnen). Es war ein armer Judenknabe einſt —

Löb (lacht). Es war einmal — das iſt der rechte Anfang —

Der Jude. Von ſeinem armen Vater in die Welt
Hinausgeſchickt, ſich ſelbſt ein Glück zu ſuchen.
Sein Weg führt ihn bei Samuel Ben Micha

Vorbei, der ein gewaltig reicher Mann,
Doch, was noch mehr, ein weiser Mann —

Löb. Und was
Das allermeiste, mein Großvater war.

Der Jude. Du hast's gesagt, mein Sohn. Der Samuel
Stand an der Thür' und sah den Knaben zieh'n
Und rief ihn zu sich, gab ihm gute Lehren,
Und — jenen Stab —

Löb. So werth eins wie das And're.

Der Jude. Der Knabe dankt' und nahm den Stab mit sich.
Nicht lang', so rief der Alte ihn zurück:
Schon Viele prüft' ich mit dem Stab, sprach er;
Der Eine meinte sich gehöhnt und ließ ihn
Zurück; der And're warf, so bald er meinte,
Er sei mir aus den Augen, ihn von sich.
Du nahmst ihn an mit Demuth und behieltst ihn
Und freutest Dich der armen Gabe. Sieh',
Nun kauf' ich Dir sie ab. Er nahm den Stab
Aus meiner Hand und gab mir Geld dafür.
Dann schenkt' er mir den Stab nochmal und fragte:
Was denkst Du Dir dabei? Herr, sagt' ich, das:
Man soll nicht Geld verschenken. Recht so, sprach
Der Weise freudig; Deine Seele ist
Der meinen Tochter; Du hast mich verstanden.
Früchte verschenken darf man, doch nicht Späne
Vom Baum. Verschenktes Geld macht arm den Geber
Und den Beschenkten doch nicht reich. Nach Vieles
Fragt' er und jede Antwort freut' ihn mehr.
Da endlich sagt' er: Hätt' ich solchen Sohn
Wie Dich. Fruchtbar wird stets die Hand Dir sein.
Der dürre Stab wird Wurzel in ihr schlagen
Und Dich beschatten. Und wie er so sprach,
Kniet' ich vor ihm; er aber legte mir
Die Hand auf's Haupt, und gab mir seinen Segen.

Löb. Ja, meines Vaters Segen gab er Euch.
Oft hat's mein Vater uns geklagt; Ihr wuchset
Von seinem Segen und er wurde kleiner;
Von Stund' an nahm der Herr sein Glück von ihm
Und gab's an Euch.

Der Jude (hat gesonnen). Ich wurde groß, durch mich
Wurd' es mein Vater, und aus Dankbarkeit
Hat er die Tochter seines Alters Euch
In der Wiege schon verlobt.

Löb. Damit der Segen
Rückkehre auf das Haupt, dem er genommen.

Der Jude (für sich). Ich muß ihn prüfen, ob er nicht vielleicht
Doch zarter denkt, als ich befürchte, daß
Er denkt. — Euch wundert dieses Gartens Pracht,
Ihr scheltet mich darum. Vielleicht, wenn Ihr
Erfahrt, was mich ihn schmücken ließ, so lobt
Ihr mich darum. — Seht, wie mein Vater starb,
Nahm ich die Schwester, Eure Braut, zu mir.
Sie war ein schönes Kind, mehr Geist jedoch
Als Leib; eins von den Kindern, die zu gut
Uns scheinen für die Erde. Jeder Tag
Macht' ihr die Schwingen leichter, daß ich schon
Die Stunde nahen sah, da sie entflog.
Die Aerzte wußten keinen Trost. Nicht über
Die Jahre, die vom Kind die Jungfrau scheiden,
Könne sie leben. Wär' es möglich, sie
Bis über jene Jahre hinzufristen,
Dann wär' es möglich, daß sie ganz gesund
Mir würde. Heit're Ruh' und freie Luft
Und liebevolle Pflege könnten Viel.
Damals war ich noch weich, nicht abgehärtet
Wie jetzt für Hohn und liebloſe Verfolgung
Und hatte viel zu leiden von den Christen.
Darum — das größte Uebel scheint uns stets

Das gegenwärtige — so dacht' ich mir:
Sie soll nichts wissen von dem Loos der Juden,
Das ich, ein starker Mann, kaum tragen kann.
Gott wird mich leben lassen. Hab' ich sie
Dann über jene Jahre hingetäuscht
Und sie ist mir gesundet, dann enttäusch' ich
Die Starke über Das, was mir die Schwache
Hinsterben machen würde vor der Zeit.
Und wenn mir's nicht gelingt, und wenn sie doch
Mir früher stirbt, so hab' ich doch den Schmerz
Hinweggenommen aus dem kurzen Leben. —
Damit die Freiheit und die Pflege nicht
Ihr fehle, seht, so schuf ich diesen Garten.
Hier wuchs sie auf im ungetrübten Frieden.
Sie weiß nicht, daß es Christen giebt, nicht, daß
Ihr armes Volk verhöhnt ist und verachtet.

Löb (kopfschüttelnd). Und nun —

Der Jude. Wirst Du an meine Stelle treten.

Löb. Und Eure Thorheit erben? Fort und fort
Das Geld verschwenden an den Märchenprunk?
(für sich)
Ja, er hat gut vergeuden; geht's doch von
Dem Meinen. Fremdes Geld verthut sich leicht.
Bin ich nur erst ihr Mann, dann soll sich's ändern.
— Hm, aber, wenn sie nun dahinter kommt?

Der Jude. Du wirst sie nicht dahinter kommen lassen.

Löb. Wenn sie nun aber doch dahinter kommt?

Der Jude (nach einer Pause). Ich prüft' Euch nur; vergebt mir. Wenig Wochen
Nur habt Geduld. In wenig Wochen ist
Sie fünfzehn Jahr, dies der Termin, den ich
Mir einst gesetzt, bis wann ich zögern wollte,
Sie aufzuklären. So lang' müßt Ihr Euch
Gedulden, Baruch, Eu're Braut zu seh'n.

Ihr wohnt bei mir, wie sich's von selbst versteht.
Ein Diener wird Euch Eure Zimmer zeigen.
Bald bin ich wieder bei Euch. — [Beide ab.]

Der Löb gefällt ihm nicht, er möchte sich von ihm losmachen. Es ist ihm daher, trotz seiner Verachtung der Christen, nicht unerwünscht, durch Rebekka von einem Liebesverhältnisse Lea's mit einem Christen, mit Julius, dem Sohne Lanbecks, zu hören, der sie oft in ihrer Garteneinsamkeit sprach, und von ihrer Lieblichkeit bezaubert wurde. Der alte Lanbeck, ein starrer, patriotischer Charakter, haßt den Juden als Feind und Bedrücker des Landes. Julius, frei von jedem Vorurtheil gegen die Juden, ein Vertreter der aufkeimenden Humanität, muß seine glühende Liebe zur Jüdin dem Vater verschweigen. Der Jude, dem reichen, angesehenen Ehebunde nicht abgeneigt, hofft dadurch die ihm feindliche Partei Lanbecks für seine Zwecke zu gewinnen. Er befördert Julius zu einem hohen Amte. Dessen Vater wird dadurch heftig ergrimmt, es entsteht in einer sehr dramatisch behandelten Scene ein heftiger Konflikt zwischen Vater und Sohn. Der Jude kommt dazu. Er willigt mit herablassendem Stolz in die Ehe. Julius, im Kampfe mit seiner Liebe und mit der patriotischen Gesinnung des den Juden stürzen wollenden Vaters, lehnt die Standeserhöhung durch den Juden, und die Ehe selbst ab. Der Jude verliert durch diese ihm schmachvolle Abweisung immer mehr und mehr die Fassung, er ist in seinem Stolze tief verletzt. Julius, dem sein Freund warnend zu beweisen suchte, Lea sei nur eine geschickte Buhlerin, die für des Juden Zwecke operire, wird an ihr irre, er vereinigt sich mit den Seinigen, das dem Lande schädliche und verhaßte Regiment des Juden zu stürzen. Lea wird mehr und mehr über die verachtete Stellung der Juden gegenüber den Christen aufgeklärt. Der Jude hat ihr verschwiegen, daß Julius selbst die Ehe mit ihr zurückwies, sie sucht Julius auf, und erfährt im Hause seiner Eltern bittere

Verachtung, der Vater weist der verhaßten Jüdin die Thür, vom Volke wird sie auf der Straße verhöhnt; Löb bringt wie ein mahnender Gläubiger, das Geschäft der Ehe abzuschließen; der Jude hält ihn hin. Er sieht die Tochter zu bitterem Grame in der Blüthe der Jahre hinwelken.

Der Jude. — Sie schlummert hier.
Sag' mir, Rebekka, doch belüg' mich nicht,
Meinst Du, daß dieses Roth nichts Schlimmes deutet?
Ist es gewachsen? Wie?

Rebekka. Ich dächte nicht.

Der Jude. Nicht wahr? Gewachsen ist es nicht. Es ist
Viel kleiner worden. Kaum das Fleckchen deckt's
Da unter'm Aug'. In's Blaue spielt's, ist größer,
Wenn es Abzehrung kündet. Solche Flecken
Hat jedes Mädchen. Sieh', der Athem windet
Sich leicht in langen Zügen von der Brust. —
Ich hab' Dich unter Schmerzen neu geboren,
Mit Sorge jeden Athem Dir gemessen,
Von Dir gehalten, was Dich kränken konnte,
Hab' stets das Soll zum Wollen Dir versüßt,
Daß Du Dir frei schienst, wo Du mir gehorchtest,
Und mir gehorchtest als zu Deinem Heil.
Und nun soll ich Dich von mir lassen, soll
In fremde Hand Dich geben, daß die Welt
Des Herzens Reinheit Dir vergiftet, Dich
Zur Lüge zwingt. O daß kein Mensch mehr darf
Im Paradiese bleiben. Jene Christen,
Um die Dein Mitleid seine Arme schlingt,
Die sich vermessen, ihren Feind zu lieben,
Ja uns wie Ihresgleichen — Gott behüt' uns
Vor solcher Liebe. O daß Du sie nie
Nie müßtest kennen lernen! Und die Hand,
Die Dich von nun an führen soll, ist hart,

Noch härt're fürcht' ich. O mein Herz ist schwer —
Um Dich, Du armes Kind. —

Löb sieht, daß der Jude ihn nicht will. „Ein Dummkopf, Löb, wenn Du ihn willst entwischen lassen mit Deines Vaters Segen. Der Segen ist mir zestohlen, wie Jakob dem Esau den Segen stahl, aber ich will nicht sein ein Narr, wie Esau war, der den Dieb umhalste." Er überlistet den Verhaßten, bestiehlt ihn und entflieht. Der Jude, der Alle zu beherrschen und zu übersehen glaubte, sieht sich von einem plumpen Tölpel geprellt. Seine Stellung hatte er erlangt durch die Maitresse des Fürsten, der er eine jährliche Leibrente zahlte, mit Hilfe eines hohen Beamten, den er als Werkzeug brauchte und verachtete. Dieser vereinte sich nun mit den Landecks, ihn zu stürzen. Sie beweisen dem Fürsten, daß der Jude auch ihn verachte. Der Fürst, dem er eine hohe ihm für Jagden und Feldlager versprochene Summe nicht schaffen kann, läßt ihn über die Grenze bringen. Lea erfährt endlich auf dringliche Fragen vom Juden selbst, daß Julius sie verschmäht habe, daß er falsch sei, wie alle Christen. Hätte der Vater sie nicht getäuscht über das Verhältniß der Juden zu den Christen, das Leben würde sie abgehärtet haben, die plötzliche Enttäuschung muß sie im Innersten zerstören — wodurch er sie sich erhalten wollte, dadurch hat er selbst sie tödtlich verwundet. Er sieht sich im eigenen Netze gefangen. Er sieht, daß er Lea durch seine falsche Klugheit sich selbst entfremdet und verderbt hat, daß er Allen doch nur — der Jude ist. Der fanatische Uebermuth, mit dem er auf seine Klugheit baute, ist zertreten, seine Macht, sein Reichthum, sein Vermögen ist vernichtet. Lea an ihrer Liebe, an der Welt, am Charakter des Juden irre geworden, nimmt Gift. Julius will nun, da der Jude gestürzt ist, da er der Pflicht als Sohn und Patriot genügt hat, Lea's unglückliches Schicksal als ihr Gatte theilen, er findet sie todt. „An seinem falschen Idealismus untergehend, wie der Jude am Gegentheil," tödtet er sich selbst

in düsterer Verzweiflung. Der Jude, verlassen von dem Einzigen, was er liebte, was er selbst zerstörte, betrogen und verhöhnt von Denen, die er verachtete, an seiner Klugheit zu Grunde gegangen, die das Resultat schwerer Lebenskämpfe, und doch eine unselige Verirrung, ein unseliger Wahn war, erfährt nun die Folgen seiner grauenvollen inneren Isolirtheit, seiner frevelhaften Menschenverachtung. Verzweifelnd erkennt er, daß Redlichkeit die einzige Klugheit ist, daß das Wissen um die Triebfedern der Menschen nie zur Menschenverachtung führen dürfe, daß seine zu künstlich zugespitzte Klugheit ihn und seine Lea vernichtete. In wahnsinniger Zerrüttung zerreißt er sein Kleid, den Jakobsstab in der Hand wankt er ab mit bitteren sarkastischen Worten an die Christen: „Was ich gethan, dazu habt ihr mich gebracht. „Er will wieder Hausiren gehen, wie früher, ein armer, verachteter, verfolgter Jude. —

Dies ist in den wesentlichsten Zügen die lebendigst skizzirte Charaktergestalt des Juden. Sie konnte theatralisch sehr wirksam werden, wenn es Ludwig gelungen wäre, die immer wieder veränderte Handlung klar und sicher abzuschließen. Der poetisch-psychologische Inhalt des Stückes, das Geschick, der tragische Sturz sich selbst überhebenden Hochmuths, grauenvoller innerer Isolirtheit, das war ein Vorwurf, der den Dichter immer wieder zu neuer Behandlung reizte.

Wir finden dies Thema mit noch dämonischeren Zügen in einem ungleich gewaltigeren Stoffe wieder aufgenommen, in Ludwigs Wallensteinplane.

6. Die 3 letzten Planskizzen zur „Bernauerin“ mit einigen Fragmenten aus diesen Bearbeitungen (vom Jahre 1854, 1856, 1859).

Zu diesen vollständig neuen Umbildungen des Bernauerinstoffes entschloß sich Ludwig nach interessanten kritischen Betrachtungen der Bernauerindramen Törrings, Hebbels und seiner eigenen aus früherer Zeit. „Törrings Stück, so bemerkt er u. A., sei außerordentlich solid gearbeitet, geschlossen und vom besten Zusammenhange, reich an dramatischen und theatralischen Momenten. Nichts Raffinirtes sei darin, Alles solid. Mit großer Kunst sei die Schuld von Ernst nicht ganz abgewälzt, doch so, daß die Versöhnung am Ende nicht beleidige. Die Liebenden aber seien keine tragischen Charaktere. Der Geist des Ganzen männlich und tüchtig. Es fehlen psychologische Feinheiten und Aufschlüsse über die Tiefe der menschlichen Natur. Die Malerei der Leidenschaften ist nicht virtuos. Die Motive fest und tüchtig. Man kann Alles glauben, die Oekonomie ist musterhaft, Alles aus dem Ganzen geschnitten, von großer Zweckmäßigkeit und Uebereinstimmung. Die Charakteristik ganz gut, wenn auch nicht in Shakespeares Weise durch Individualisirung ideal, ohne große Innerlichkeit und Poesie. Die Endstimmung nicht von besonders tragischer Tiefe, was von der idealen Flachheit der Hauptcharaktere herkommen mag. Albrecht und Agnes zeigen sich durchaus würdig und edel. Von einer Herausbebung der Schuld in den Helden wenig oder nichts. Die Entstehung der Entschlüsse, das auf einen Gedanken Gebrachtwerden wie zufällig, musterhaft. Die schlichten Gesinnungen gewinnen durch den schlichten Vortrag, der

die Bescheidenheit der Natur niemals verletzt. Der Mangel an feinen Zügen wird, als dem einfältigen Charakter jener Zeit entsprechend, zum Vorzuge. — Hebbels Behandlung dagegen sich nicht haltend. Agnes bei ihm plastischer, aber noch untragischer, noch undramatischer behandelt. Das historisch-politische Motiv weit besser bei Törring. — Die Schwierigkeit des Stoffes: Er ist ein aus historischen und pathetischen Elementen gemischter, für rein historische Behandlung zu klein und lokal, nicht welthistorisch, für eine Liebestragödie zu historisch-prosaische Beimischungen, auch fehlt der Abschluß. Albrecht müsse sterben. Als historisches Drama sei die Törring'sche Behandlung nicht leicht zu übertreffen. — Hebbels Stück läßt kalt, die Sprache ist zu epigrammatisch, es fehlt der Naturton der Empfindung. — Nur durch völliges Aufgeben der Intentionen seiner früheren 4 Bearbeitungen schien ihm, nach eifrig fortgesetzten Kunststudien, eine tragische Wirkung des Stoffes möglich. „Das Ding sei in ihnen nur immer noch verwickelter geworden. Es sei nicht angedeutet, wie Agnes aus Leichtsinn und Eitelkeit zu Albrecht komme, ihr Leben im Baderhause sei ganz anders zu exponiren. Es sei widerlich, den Mechanismus des Lasters und der Schwäche wie mit Liebe behandelt zu sehen, während das Gefühls- und das eigentlich poetische Element ganz auf die Seite geschoben sei. Das Ding müsse ganz anders angefaßt werden. — Es wären zwei Möglichkeiten, den Stoff als Liebestragödie zu behandeln. Entweder, die Liebe siegt im Kampfe gegen die Welt, die zwar über Glück und Leben, aber nicht über die Treue der Liebenden Gewalt hat. Oder, die Welt gewinnt Gewalt auch über das Innere der Lieben-

den durch die Schuld der Liebe. Im ersten Falle stehen die Liebenden durchaus für Einen Mann, besiegen alle Versuche, sie zu trennen. Die Väter stünden gegen diese Liebe auf. Ernst wollte Baiern vor dem Bürgerkriege, den Sohn vor Reue, sein Haus von der Gefahr des Thronverlustes retten; da kein milderes Mittel hilft, braucht er das härteste, er läßt sie tödten. Diese Gewaltthat tödtete den Sohn mit, und er hätte nicht allein, was er retten wollte, verdorben, er müßte sich auch als den Mörder seines Sohnes anklagen. Die Tragödie würde eine Verherrlichung der Unbesiegbarkeit der Liebe und Treue, und doch fielen die Liebenden nicht schuldlos, da sie bewußt den Kampf mit der Welt begannen. Hier wären drei Hauptpersonen oder vier. — Im anderen Falle müßte die Schuld, die aus der Liebe hervorgeht, rückschlagend die Liebe vergiften. Der Liebende selbst müßte den Untergang der Geliebten auf seine Seele laden, sie den seinen als ihre Schuld fühlen. Es würde eine Ehetragödie. Ernst müßte hier schuldlos gehalten sein, um nicht zu wichtig zu werden. Das Stück müßte fast nur zwischen den beiden Gatten spielen. Das Historische müßte in diesen beiden Fällen sehr zurücktreten, dürfte blos den Rahmen abgeben. Jedenfalls könnte der Dichter der Geschichte nicht treu bleiben, müßte es auch nicht, wenn es kein historisches sein soll. Entweder müßte Albrecht sterben, oder Ernst an der Gewaltthat schuldlos sein. Will man es als historisch fassen, so möchte die Törring'sche Behandlung nicht leicht zu übertreffen sein. Und vielleicht liegt der geringere Eindruck, den es macht, eben im Mangel der historischen Wichtigkeit." Aus diesen Gedankenkeimen entfalteten sich nun die neuen drei letzten weit tragischeren Umdichtungen.

Es sind 23 starke Planhefte zu diesen von einander sehr charakteristisch unterschiedenen Bearbeitungen und viele bedeutende, aber immer wieder corrigirte, im Detail, besonders in der Scenenanordnung sehr veränderte Ausführungsfragmente derselben vorhanden, deren auch nur theilweiser Abdruck ohne genauen Nachweis über die Pläne dieser Behandlungen bis zum Schluß des Stückes mißlich und bedenklich wäre. Deßhalb habe ich die umfangreichen, labyrinthisch-verschlungenen, oft kaum zu entziffernden Niederschriften der Planhefte, zu denen sich noch viele Aufzeichnungen in anderen dramaturgischen Heften fanden, sorgfältig durchgesehen, und es ist mir hoffentlich gelungen, mit dem Bericht über den Inhalt der drei Pläne zugleich einen anschaulichen Commentar zu den hier mitzutheilenden werthvollen Ausführungs-Fragmenten, zum Theil mit Ludwigs eigenen Worten, zu geben.

Jene nicht übersichtlich geordneten, an manchen Stellen sich seltsam verwirrenden Niederschriften sind ein Jahrelang fortgesetztes Tagebuch, in dem sich das Ringen des Dichters mit dem Bernauerinstoffe, der ganze, bald zögernde, sich gleichsam stauende, bald mächtig vorwärts strömende Naturproceß seines dichterischen Schaffens lebendigst spiegelt. Wir blicken in das gestalten- und gedankenreiche, gewaltig schaffende Hirn und Herz des Dichters. Wir sehen die drei Pläne entstehen, und immer eigenartiger sich entwickeln, wir sehen, wie die Fülle des Details in den Charakteren und Scenen dem Dichter immer reicher und freudiger aufgeht, wie die Gestalten ihm vertrauter und lebendiger werden, wie die tiefsinnige tragische Idee ihm immer reiner und klarer

ſich verkörpert. Es wird uns völlig klar, warum auch die geniale Umbildung des Stoffes in der vorletzten Bearbeitung vom Jahre 1856 ihm doch nicht genügte, ſo daß er ſich im Jahre 1858 zu einer völlig neuen entſchloß.

— Der fünften und ſechſten Umdichtung, mit dem Titel: „Der Engel von Augsburg“ (vom Jahre 1854 und 1856) iſt, ſämmtlichen früheren Behandlungen gegenüber, eine völlig neue Auffaſſung des Eheverhältniſſes durchaus gemeinſam. Das unglückliche Ende des Liebesbundes ſollte nun nicht ſowohl durch die äußere Gewaltthat von Seiten des Hofes und Adels, als durch tragiſche Schuld der Liebenden verurſacht erſcheinen. Nicht Mißverſtändniſſe ſollten beſtimmend und entſcheidend in den Gang der Handlung eingreifen, ſondern die Darſtellung eines ſich immer mehr enthüllenden Mißverhältniſſes der innerſten Natur beider Liebenden war nun die Abſicht der Tragödie. Beide, getrennt von einander durch die Ungleichheit, durch den Contraſt der Bildung, des Standes, der Sitte, ſchließen in blinder Uebereilung eine Ehe, die nicht blos nach den Standesverhältniſſen, ſondern weit mehr noch zufolge der innerlichſt verſchiedenartigen Charaktere der Liebenden eine Mißehe, eine nothwendig unglückliche Ehe war und immer mehr werden mußte. Was ſie aneinander reizt, das trennt ſie. Verſchieden ſind dieſe beiden Umdichtungen in der Darſtellung der erſten Begegnungen der Liebenden, die der Dichter immer bedeutender und ſchuldvoller zu machen verſuchte. Die im raſchen Zuge bis zur Mitte des 3. Aktes ausgeführte fünfte Bearbeitung begann mit einer Kirchenſcene in München. Herzog

Albrecht verliebt sich dort in ein Madonnenbild, das der Maler nach dem Modelle der Bernauerin gestaltete. Sein Freund Hans Zenger will ihn zu ihr führen, er kennt Agnes, die Wirklichkeit soll Albrecht's fantastischen Idealismus für immer heilen. Sie wandern als Sänger verkleidet nach Augsburg zu einem Volksfeste. Der Erfolg ist der bekannte, Albrecht wirbt um Agnes, heirathet sie, Allen trotzend. Während hier nun der tiefe Charaktercontrast der Liebenden erst nach und nach durch die Verhältnisse sich enthüllte, so versuchte die sechste Bearbeitung mit kühner Originalität jenes tragische Grundmotiv gleich im Anfang des Dramas durch die wirksam und schön erfundene Zauberspiegelscene bedeutsam veranschaulicht vorzubereiten. Von der vorigen Bearbeitung konnten nun nur noch einzelne Theile, und auch diese nicht unverändert beibehalten werden. Da aber die vorhandenen, poetisch werthvollen Fragmente dieser fünften Bearbeitung die eigenthümliche Schönheit des Planes deutlich erkennen lassen, so seien einige Proben derselben aus Akt 1 und 2 hier mitgetheilt. Akt 3, der nur unwesentlich verkürzt, auch in der sechsten Bearbeitung eingewebt wurde, ist eben deßhalb hier nicht abgedruckt worden. Die Expositionsscene in der Münchner Kirche, die volksthümlich-frisch und stimmungsvoll behandelten Genrebild-Scenen im Hause des alten Bernauer, der hier als markige, drastisch-wirksame Volksgestalt behaglich ausgeführt, später viel knapper und stilvoller behandelt wurde, die anmuthige, später verworfene Liebesscene, wo die Vorgeschichte der lieblich-naiven Agnes originell und anziehend erzählt wird, der schon hier fein und geistreich behandelte Charakterkontrast der Liebenden, das sind

durchaus lebensvolle, mit freudiger, echt dramatiſcher Dichterkraft ausgeführte Fragmente, der Aufbewahrung werth, auch gegenüber den noch bedeutenderen der ſpäteren Umdichtungen. —

Fragment aus „der Engel von Augsburg.“

Vom Jahre 1854.

1. Aufzug.

Erſte Scene.

Eine Seitenkapelle einer Kirche in München.

Der Kanzler Tuchſenhäuſer, Hans Zenger, Heinz (im Geſpräch).

Zenger.

Wie lang iſt's, daß ich fort war? Kaum zehn Wochen?
Seh' ich ihn ſo verändert, weiß ich nicht,
Hab' ich geträumt, er war ſo friſch und männlich —
Träum' jetzt ich, daß er ganz ein And'rer ſcheint?

Kanzler.

Ja, ſehr verändert fandet Ihr ihn wieder.

Zenger.

Verändert? Ihn? Nein, einen Andern fand ich.
An Dieſem iſt kein einzig Haar von Jenem.
O Jener war Diana ſelbſt, zum Jüngling
Verkleidet, ſpröden Blicks aus trotz'gen Augen.
Als Knab' ſchon Jüngling und als Jüngling Mann;
So war der Albrecht, den ich hab' verlaſſen.
Doch den ich wiederfand, das iſt ein Mädchen,
Ein ſchmachtend Mädchen, das in Seufzern lebt.
Kann das aus einem Menſchen werden, dann —
Sagt Einer mir: Hans Zenger werd' ein Mönch,
Ich werd' nicht ſagen: Herr, Ihr ſeid ein Narr;

Ja, nicht mehr ſagen: morgen jag' ich, fiſch' ich,
Aus Furcht, der Morgen ſtraft das Heute Lügen.
Ein Bube wird zum Weib! Warum nicht? Um nichts!

Kanzler.

So ſpricht Hans Zenger, ſpricht der Weiberfeind.
Und hat man Beiſpiel' doch, auch ſolche thaten,
Bekehrt von ſchönen Augen, weinend Buße,
Doch unſer Herzog Albrecht — — herb erſt iſt
Die ſüße Frucht; der Lauf iſt's der Natur,
Nicht gegen die Natur, daß Knospen aufblüh'n,
Was kühl geſchlummert einſt, zur Gluth erwacht,
Und oft iſt dies das Werk 'ner einz'gen Nacht.
Und wenn am Morgen rauh der Nordwind wettert,
Iſt wohl die Blum', noch eh' ſie blüht, entblättert.

Zenger.

Nichts da! Für eine Blüthe kommen zehn;
An einer Blüthe ſtirbt der Baum noch nicht.
Ein Mann mag zürnen und die Untreu' rächen
Am Buhlen, der die Braut ihm hat geraubt.
Doch ſo mit Jammerwolluſt in den Schmerz
Hinein ſich ſpinnen, das iſt Weiberthum.
Hier, ſagt Ihr, weilt er halbe Tage lang?
Iſt das ein Aufenthalt für einen Mann?

Kanzler.

Wahr iſt's, wenn er Geneſung ſuchte, die
Fand er gewiſſer jagend durch den Wald.
Doch iſt's der Schwermuth eigen, daß ſie flieht,
Was ihr Geneſung bringen kann. Sie haßt
Das friſche Licht; der Tag iſt ihr zu nüchtern
Und das Gedräng' der Straßen ihr zu rauh.
Hier, wo des Fußtritts Hall ſo ungewiß
Und geiſterhaft verklingt, und Tag und Nacht
In ewig weicher Dämmerung ſich gatten,
Wohnt gern die Schwermuth, Schatten unter Schatten.

Zenger.

Und Ihr laßt das auch zu? Seht ruhig an,
Wie solchen edlen Stahl Verliegen rostet?
Schließt die Kapell' ihm zu, treibt ihn mit Spott
Hinaus, spottet ihn auf sein Roß, spottet
Die Lanz' ihm in die Hand. Nun, wahrlich! ich
Will ihn aus diesem Eulennest vertreiben.
Wollt Ihr ein Pfaffe werden, gnäd'ger Herr?
Wenn irgend noch sein Mannesblut sich regt,
Nah' schon ist das Turnier zu Regensburg;
Das ist für Männer! Dort gehört Ihr hin!

Knappe.

Dort kommt der Herzog —

Zenger.

Kommt mir eben recht!

Kanzler.

Der Bursche hier? —

Zenger.

'S ist Albrechts Knapp'; ich kenn' ihn.

Kanzler.

Aus Treu' für seinen Herrn will er mir helfen,
Ihn zu erforschen.

Zenger.

Forschen? was noch forschen?
Ob sich verliegt, wer sich verliegt? Hier braucht's
Kein Forschen mehr! Nur ein vernünftig Wort.

Kanzler.

Laßt mir den Willen. Ganz Besonderes, sagt
Der Knappe, würden lauschend wir erfahren.
Kommt in den Schatten dieser Säule mit,
Denn nicht die ganze Kirche, dies Kapellchen
Allein ist seiner Schwermuth Rest.

Knappe.

Merkt er,
Er ist hier nicht allein, so bleibt er nicht.
Erst red' ich mit ihm, schickt er dann mich weg,
Dann merkt wohl auf; doch laßt Euch nicht gewahren.
(geht Albrecht entgegen.)

Kanzler.

Seht, wie sein Wesen zu dem Orte paßt.

Zenger.

Ja, wahrlich! auf ein Pferd paßt er so nicht.
Nicht eine Lanze, nein! eine Zither gebt ihm.
Das kommt von der Musik; das hab' ich immer
Vorhergesagt; sie macht aus Männern Weiber.

Kanzler.

Still nur, so schwer's auch wird.

Zenger.

Schwer wahrlich! wird mir's.

Albrecht (kommt mit dem Knappen).

Du meinst, um Untreu' sei's nun Schmerz genug —

Knappe.

Ja, Weiber, Herr, giebt's mehr.

Albrecht.

Doch Eine Treu' nur.
Die Eine, die die Treue bricht, macht Alle
Verdächtig.

Knappe.

Und die Eine brach die Treu',
Um treu zu sein.

Albrecht.

Glücklicher Werdenberg!
Ja, da sie mich betrog, war Dir sie treu.
Ist es nicht Selbstlob, sag' ich, nichts hast Du,

Was ich nicht doppelt hätte; und ich sag'
Es nicht allein; ich bin ein Herzog, Erbe
Von großen Ländern, Du bist nur ein Graf
Und arm an Gut. An Jugend, Ruhm, Gestalt
Und Wesen überstrahl' ich Dich. Ist's so,
Welch' selige Gewißheit ihrer Lieb'
Und Treue gilt Dir, daß sie um Dich mich ließ.
Wie reich mußt Du Dich fühlen gegen mich.
Und doch ist er der Glücklichste noch nicht.
Sie ist's, wenn's sel'ger Opfer bringen ist
Als nehmen. Fürstin wirst Du nicht mehr sein;
Doch, was der reichste Fürst mißt, das ist Dein.

Knappe.

Ja, was ein Fürst voraus auch hat vor uns
Geringen Leuten; darin wird's uns besser,
Wir können wählen, wen wir wollen frei'n.
Ihr seid der Einz'ge vollends Eures Stammes. —

Albrecht.

Du denkst an Herzog Wilhelm nicht. Und wahrlich,
Bedenk' ich sein Verdienst, so muß ich sagen,
Vielleicht wär' ich zu loben, bahnt' ich ihm,
Mich selbst ausschließend, zu dem Thron den Weg.
Doch ich bin ein gewitzigt Kind und mag
Zum zweitenmal das Herz mir nicht versengen.

Knappe.

Doch wirbt man Euch, hör' ich, die zweite Braut.

Albrecht.

Die Hand des Fürstensohn's gehört dem Lande.
Das Herz hab' ich hinausgerettet, wo
Kein Trug der Welt es mehr erreichen kann.
Doch wir sind nicht allein. Dort hör' ich athmen.
Ich geh' indeß und hör' die Meß' im Schiff.
Sag' mir's, wenn die Kapelle einsam ist. [Ab.]

(Kanzler und Hans Zanger treten wieder hinter der Säule hervor.)

Knappe.

Ja, Herr! — Ich wollt', er hätt' Euch nicht bemerkt!
Hierher, Herr Kanzler, hierher, Herr Hans Zenger.
Sonst kann er sehen, daß ich mit Euch spreche.

Zenger.

Zu Roß muß er! das Grübeln macht ihn toll.

Kanzler.

Das mit dem Opfer, das gefällt mir nicht.

Zenger.

Pah! Zürnen soll er, nicht philosophiren!

Kanzler.

Das Herz hat er hinausgerettet, wo
Kein Trug der Welt es mehr erreichen kann?

Zenger.

Der Ehre Sporn erreicht es schon nicht mehr.
Es soll mir wieder in die Welt, dies Herz.

Knappe.

Ich wünscht', Ihr hättet selbst geseh'n, was Ihr,
Wenn ich's Euch sage, mir nicht glauben werdet.
Er selber ahnt nicht, daß ich darum weiß,
Welch' heil'ge Lieb' ihn in dies Dunkel lockt.

Zenger.

Ein Liebchen? Was? Spricht ihn ein Liebchen hier?

Knappe.

Das Liebchen nicht, er spricht.

Kanzler.

Ist's eine Nonne,
Mit der er aus der Welt sich schwärmt, so weit,
Daß ihn die Welt nicht mehr erreichen kann?
Doch wo —

Knappe.

Hier ist sie, Herr.

Zenger.

Wer?

Kanzler.

Wo?

Knappe.

Nur leise!

Ist's schon zu seinem Besten, wie ich glaube,
Und mein Verrath auch nur ein Kind der Treue,
Doch schmerzt mich's, daß ich ihn verrathen muß.
Hier ist die Stelle, wo er stundenlang
Bald knie't, bald steht, bald betet, bald betrachtet,
Wenn er sich einsam meint.

Kanzler.

Hier vor dem Bilde?

Zenger.

Vor einem Bild?

Kanzler.

Hm; ja, dies Weib ist schön!

Zenger.

Wär's noch ein Weib! Doch eine Phantasie,
Ein Malerwahnbild! Pfui! ein leinen Schätzchen!

Kanzler.

O, die Natur täuscht keines Malers Pinsel.
Er ahnt im Bild das Weib, das wirklich lebt,
Und schöner als des Malers Abbild hier.

Zenger.

Wenn Euer Silberhaar nicht besser schützt,
So muß man zwanzig Jahren wohl verzeih'n.

Kanzler.

Kaum einen Mond sah' ich dies Weib in Augsburg.

Zenger.

So? eine Tochter der Geschlechter dort,
Dem Stolze nach, der ihren Nacken trägt.

Kanzler.

Das ist der Stolz, der aller Schönheit einwohnt
Und allem Edeln, unbewußt des Trägers.
Und wüßte der ihn, wär' er nicht mehr stolz,
Nur eitel noch. Dies Weib, das Ihr hier seht,
Ist eines Baders Kind, Bernauer heißt er,
Ein alter wunderlicher Kopf voll Unruh'.
Sie selber ist der Stolz der ganzen Stadt,
Und nur den Engel nennt man sie von Augsburg.

Zenger.

Ist's die? Ein Weber-, oder Bader-Engel!
Wer hätte von dem Engel nicht gehört!
Ganz Augsburg bringt ihr süße Serenaden,
(Man hört ein Glöcklein.)
Sie athmet nichts als Liebesseufzer ein.

Kanzler.

Wie viel die Uhr?

Knappe.

Die Mönche rüsten sich
Zum Vespersingen schon.

Kanzler.

Ich muß zum Herzog,
Zum alten Herrn, ihm Alles mitzutheilen.
Noch Eins. Ich wette d'rauf, der junge Herr
Weiß nicht, daß dieses Bild 'ne Abschrift ist,
Noch wo das Urbild seiner Neigung lebt.

Zenger.

Er wäre toll und nicht schwermüthig nur,
Gäb' er der Leinwand, was dem Fleisch gebührt.

Kanzler.

Kann man's nicht ändern, daß das Bild ein Abbild,
Und denkt man seiner Reden von vorhin,
Muß man doch wünschen, er erfährt es nie.
Ihr bleibt noch? So lebt wohl! [Ab.]

Zenger.

Auf Wiederseh'n!

Knappe.

Ja, Herr, laßt ihm nichts merken von dem Bild.

Zenger.

Er soll es, sag' ich Dir.

Knappe.

Ihr wollt —

Zenger.

Nun ja!
Und was ich will, das —

Knappe.

Ja, man kennt Euch, Herr.
Ihr heißt der tolle Zenger; doch —

Zenger.

Hör', Bursch,
Kein kluger Streich, der nicht ein toller wäre. —
Zum Teufel die leinwand'ne Liebelei,
In der er alle Manneskraft verliebelt,
Mit Schatten selber Schatten wird. Nach Augsburg!
Er soll sie seh'n und soll — pah! die Natur
Hat Einen Weg nur, den sie Jeden führt
Und so die Krankheit heilt, die Liebe heißt.

Knappe.

Herr, Eu're Freundschaft hat was von der Herrschsucht.

Zenger.

Wer hätte davon nicht? Was sonst heißt Leben

Als Ringen mit der Welt, um ſeinen Stempel
Ihr aufzuſchmeicheln oder aufzudringen?
Im Athmen, Eſſen, Trinken, allem Handeln
Willſt Du das Fremde in Dich ſelbſt verwandeln.
Nun ſchweig' und laß der Heilung ihren Lauf;
Du drückſt mir Deinen Stempel jetzt nicht auf.
Und ruf ihn her; ich ſchleiche hier mich fort,
Als käm' ich erſt, ſo kehr' ich dann von dort. (links ab.)

Albrecht (kommt von rechts.)

Iſt's endlich einſam hier?

Knappe.

Ja, Herr!

Albrecht.

Steht Niemand mehr
Hinter den Säulen dort?

Knappe.

Kein Menſch.

Albrecht.

So geh'.
Und wache, daß mich Niemand uberraſcht. (Geſang in der Kirche. Knappe ab.)
Nun endlich! endlich! Wie die Mönche draußen,
So fei'r' ich hier vor meinem Bild die Veſper.
So, fließe leiſ' um mich, du frommes Singen,
Trag' mir das Herz empor auf deinen Schwingen,
Und Du, bring' ſüß gedämpft zu ihr herein,
Mild zu der Milden, goldner Abendſchein.
Allüberall iſt's Nacht am hellen Tag,
Stellt Falſchheit aller Ruh' mit Schlingen nach.
Hoch auf der Majeſtät beeiſ'ten Auen
Gedeiht die ſüße Blume nie: Vertrauen.
Denn was der Fürſt dem Volk zu ſein gedenkt,
Von Eigennutz wird's aus der Bahn gelenkt,
Juſt, wo er meint, er will und thut das Rechte,

Iſt er nur Knecht, der Zwecke ſeiner Knechte.
In allem Wandel, aller Winde Weh'n
Bleibſt Du mir feſt, bleibſt Du mir ſicher ſteh'n;
Was es ein Jünglingsherz zu glauben treibt,
Und was die Welt dem Herzen ſchuldig bleibt,
Das Alles rett' ich aus dem Sturme wild,
Und trag's in Dich hinein, Du ſüßes Bild.
So mit der Wahrheit ſelbſt in Deinen Zügen
Auch wenn Du lebteſt, könnteſt Du nicht lügen.

Knappe (kommt.)

Hans Zenger kommt herein. Er ſucht Euch wohl.

Albrecht.

Hans Zenger? — Stör' ihn Ungeleg'nes nie
Wie er mich dort in dieſer heil'gen Stunde.
Nun, ſüßes Bild, verzeih', verleugn' ich Dich.
So brav er iſt, er iſt von jener Art,
Die ruchlos nach der Oberfläche ſtrebt.
Und, ohne Sinn für tiefere Gefühle
Das, was ſie nicht verſteht, mit Spott verfolgt.
— Seid Ihr's, Hans Zenger?

Zenger.

Wenn ichs jemals war,
Hans Zenger noch an jeder Fingerſpitze.

Albrecht.

So ſeid Ihr's zehnmal, zehnmal denn willkommen!

Zenger.

Wär' ich nur halb ſo ſicher, Herr, mit Euch.

Albrecht.

Ihr zweifelt dran?

Zenger.

Kann ſein. Denn eh' ich reiſ'te,
Hätt' ich Euch hier, das weiß ich, nie geſucht.

Albrecht.

Ihr dürft nicht fragen, wo, nur wie ich bin.

Zenger.

Das Wo erklärt das Wie. Und Herr, ich wollte,
Das Wo wär' ein Verläumder. Kurz heraus:
Ihr paßt hierher, wie ein geschor'ner Pfaff
Auf Euer Kampfroß und in Eure Rüstung.
D'rum laßt Euch scheeren oder wahrlich! ich
Laß' Euch nicht ungeschoren, bis Ihr Kirche
Laßt Kirche sein und kein Geläut mehr liebt,
Als das an Eures Falken Kappe klingelt.
Ihr müßt mir unter Menschen, Herr! — Dahin
Gehört der Mensch — und wo's recht lustig zugeht,
Hier zu den Schatten kommt Ihr zeitig g'nug,
Wenn Ihr, gestorben, selbst ein Schatten seid.
Fort mit der Schwermuth! mit der Einsamkeit!
In Augsburg ist das Schönbartschießen morgen. —
Ei seht doch.

Albrecht.

Sieht er nach dem Bild? Was meint er?

Zenger.

Ein Stückchen Augsburg, aber nicht das schlimmste
Entschuldigt, Herr, der Maler ärgert mich.
Viel schöner ist der Engel doch von Augsburg.

Albrecht.

Ihr redet irr!

Zenger.

So scheints Euch Herr, Ihr wißt nicht
Daß Augsburg so ein Badermägdlein nennt.

Albrecht.

Ihr seid ein Bilderfreund? das ist mir neu.

Zenger.

Nichts weniger, nicht einmal ein Weiberfreund.
Ja Herr, ins Freie sollt Ihr mir.

Albrecht.

Dies Bild
Lebendig denken ſchreckt mich; regt mich auf
Bis in mein Tiefſtes.

Zenger.

Augsburg mögt Ihr nicht?
Nun gut, Ich ſelber mag das Bürgerpack
Nicht leiden. Nach Landshut, zu Eurem Vetter!
Er hat die Wälder voll von Hirſch und Schwein;
Laßt Euren Sparer ihn geweſen ſein,
Und ſeid Ihr ſein Berthuer.

Albrecht.

Dieſen Himmel
Umſpänn' ein wirklich Aug'.? lebend'ger Athem
Bewegte dieſes Buſens Roſenſchnee?
Glück kläng' von dieſen Lippen — vielleicht mir?
Recht könnt' Ihr haben. Selber fürcht' ich faſt,
Leutſcheu' bin ich und hab' Zerſtreuung nöthig.
Zwar Augsburg —

Zenger.

Pah! Muß es denn Augsburg ſein?

Albrecht.

Und doch; ich bin kein Freund von langem Wählen,
Das erſt' das beſte. Mags denn Augsburg ſein.
Schafft uns nur Kleider. —

Zenger.

Wollt Ihr Euch verkleiden?

Albrecht.

Ich fürcht', man kennt uns dort noch vom Turnier.

Zenger.

Was ſchadets?

Albrecht.

Unter Menschen Mensch, so lieb ich's,
Und ist der Herzog mehr als Kleid?

Zenger.

Ja daß
Der Herzog nur im Kleide steckt, kommt vor.
Ihr habt ihn tiefer sitzen. Steckt in Lumpen
Und jede Nas' riecht Euch den Herzog an.
Doch wie Ihr wollt. An Kleidern wirds nicht fehlen
Noch von dem letzten Mummenschanz am Hof!

Albrecht.

Zwei fahr'nde Zitherſänger laßt uns sein,
Und an der Grenze kleiden wir uns um.

Zenger.

Recht! recht! Ich gehe schon. Trefft mich am Thor'.
Zu Roß' heut' bis zum letzten Dorf vor Augsburg
Und morgen mit dem Frühsten dann zu Fuß,
Die Zither auf dem Rücken, in die Stadt.
Natur dann führ' die überflog'nen Triebe
Des Jünglingsbluts den Rückweg zur Gesundheit,
Zum Menschen von dem Engel durch das Thier.
Je eher dort, je eher wieder hier. (ab).

Albrecht.

Gut, daß er geht. Ich hätte mich verrathen!
Bin ich's denn noch? Im traumhaften Besitz
Nur erst so ruhig und ergeben noch,
Und schon von heißen Wünschen umgewirbelt?
Was ist der Mensch, wenn Ein Gedanke so
Ihn aus des Hafens sich'rer Ruhe reißen
Und preis kann geben aller Winde Macht?
O was soll werden? besser wär's für mich,
Vielleicht für sie, für tausend And're noch,
Ich hätte nie erfahren, daß dieß Bild
Ein Abbild nur, und daß sein Urbild lebt,

Die Wahrheit noch auf dieser armen Welt,
Die sel'ge Treue noch im Weibe blüht,
An die ich nur im Bild zu glauben wagte.
Und daß dies All' ich soll besitzen können,
Daß ich's nicht träumend, einen schönen Traum,
Nein lebend — Leben, fest in diesem Arm' —
Dies Denken macht all' ander Denken bleich,
Und aller Weisheit Warnungswort verstummen,
Die flehend mich beschwört, daheim zu bleiben.
Wenn ich muß folgen, wie ich widerstrebe,
Was widerstreb' ich? Fort, mein Schiff, dich laß ich
Dem Drang der Fluth. Du, Ruf: zu ihr! zu ihr!
Führ' mich, wohin du willst, ich folge dir.

Der Vizedom (kommt).

Fürstliche Gnaden, gut, ich treff' Euch noch.
Wie ich gehört, denkt Ihr noch heut' nach Augsburg.

Albrecht.

Nach Augsburg, oder sonst wohin; wahr ist's
Verreisen will ich —

Vizedom.

Eu'rem Herrn und meinem
Eil' ich voraus; er sucht Euch auf, da Ihr
Den Hof und ihn zu meiden scheint.

Albrecht.

Den Hof?
Kann sein. Doch seht Ihr selbst, wie schwer das ist.
So sehr mich Euer Suchen ehrt, verzeiht,
Herr Vizedom, die Zeit ist mir gemessen.

Vizedom.

Herr, wen man so abweisen darf, der hat
Nichts zu verzeih'n.

Albrecht.

Ich weiß es, was Ihr bringt.
Ihr bringt mir eine neue Braut, die Fürstin

Anna von Braunschweig. Ich will mir's bedenken,
Das wundert Euch? Entschuldigt mich, ich bitte,
Bei meinem Vater, Eu'rem Herrn. Mir ist
Nicht wohl. Ich brauche frische Luft. Ich hoffe
Ihn bald zu seh'n. — Ihn kann ich jetzt nicht sprechen
Mit diesem Wirbelwind in meiner Brust.
Ich kann mich nicht entscheiden jetzt und binden.
Zuerst muß ich mich selber wiederfinden (ab.)

Zweite Scene.

Stübchen bei Bernauer's.

Agnes, an einem Fenster arbeitend. Die Base spinnt. Veit kommt von hinten, Bernauer kommt herein, von der Seite im Schurz; er hat einige Badermäntel über der Schulter hängen. Babet tritt hinter Veit herein.

Bernauer.

Da, Nesel. Der sieht aus als wären die Hussiten darüber gewesen. Zerrissen, zerrieben, zerstochen, und verbrannt. (giebt Agnes einen Badermantel.)

Babet.

Glück herein, Meister Bernauer.

Bernauer.

Sieh' ob's noch einen Stich hält. Ah da, Babett? Können's brauchen.

Babet (zu Agnes).

Immer so fleißig?

Bernauer.

Besser die Augen auf der Arbeit als auf der Gaß. Bringt Ihr recht viel mit? Glück mein' ich. Und Du auch einmal da, Bruder Veit. Was bringst?

Babet.

Ihr wißt recht gut, wenn ich komm', ists um zu plagen. Der Vetter ist immer noch nicht besser auf den Augen, und er meint, es kann Keiner sein Messer so scharf machen als Ihr. Aber ich schäm' mich ordentlich.

Bernauer.

Na, gieb's nur her. Der Raimund mag seh'n draußen, wie er derweil allein fertig wird.

Babet.

Es giebt wohl viel zu thun? Ach ja; am Sonntag ist das Schönbartlaufen hier in Augsburg?

Bernauer.

Ja und zum Feste will Jeder so schön am Bart' herumlaufen, als es geht. Wenn wir Buckel abscheeren könnten, und krumme Arme grad' kämmen, da wär' uns Badern geholfen.

Babet.

Zum Schönbartspiel laßt Ihr doch die Agnes mit hinaus auf den Anger?

Bernauer.

Was geht's Mädel dergleichen an? Draußen auf dem Pfirsichbaum nistet eine Graßmück; das ist Zeitvertreib genug.

Babet.

Helft Ihr mir, Vetter Veit.

Veit.

Immer hinaus mit dem jungen Volk. Das muß aus sich herauswachsen, nicht in sich hinein.

Bernauer.

So? Und sie mag selber nicht. Fragt sie nur. Im Klostergarten unter dem Hollunderbusche, da ist sie am liebsten. — (Führt Veit vor, immer Babets Messer schärfend.) Mir ist jeden Morgen bang', sie sagt mir, sie will ins Kloster. Und abschlagen kann ich ihr einmal nichts und wär's mein Tod. Und der ists auch.

Veit.

Ein Wunder wär's nicht in der wilden Zeit jetzund, wenn eine zarte Seel' sich aus der Welt hinaussehnte. Ueberall Krieg und Blutvergießen, nichts wohlfeil, als Menschen-

leben. Aber wenn so ein Mädel in den Jahren vom Kloster spricht und vom Sterben, und auf den Kirchhof geht und Blumen holt und immer Wasser in den Augen hat, da ists nichts, als Sehnsucht nach einem Mann.

Bernauer.

Wär's sonst nix, wüßt' ichs lang. Oder sie müßt's selber nicht wissen.

Veit.

Ja, und so mein' ichs.

Bernaaer (führt ihn noch weiter vor).

Ich sag' Dir, wenn sie glaubt, sie ist falsch gewesen, da kommt sie noch Nachts aus dem Schlaf zu mir an's Bett. Das läßt ihr keine Ruh! Wie lang ist's, da kniet sie früh, wie ich aufwach', im Hemdchen an meinem Bett. Du hat sie mich nicht wecken wollen und über dem Warten, daß ich aufwachen sollt', ist sie selber eingeschlafen.

Veit.

Kindergedanken! — Laß nur erst Weibergedanken aufwachen, die beichtet Keine dem Vater. Und weßhalb ich gekommen bin. Laß sie so bald frei'n, als es geht. Denn die Abgötterei da mit dem Engel von Augsburg, das ewige Abmalen in allen Kirchen, die Ständchen die ganze Nacht durch, sie müßt' wirklich ein Engel sein, wenn ihr nicht eine Schraube losging' im Kopfe

Bernauer.

Kann ich dafür? Ich jag' sie hundertmal zum Teufel, und sie kommen doch wieder. Die Hälfte meiner Badekunden kommt, um sie bei Gelegenheit vielleicht zu seh'n. Und ich halt' das Mädel im Haus. —

Veit.

Das bessert nichts. So hat sie desto mehr Zeit zu Hoffartsgedanken. Ein Mann für immer, jed' Jahr ein Kind, jeden Mond einen Tanz, jeden Tag' eine Sorg'; da bleiben sie im Geleis'.

Bernauer.

Einen Mann? Himmeltausend mit Deiner Jedermannsklugheit!

Veit.

Ja, Du möcht'st eine für Dich allein. Aber die nicht Jedermanns Klugheit ist, das ist gar keine Klugheit.

Bernauer.

Du schwatzest, weil Du kein Mädel gehabt hast. Ich bin meiner Nesel Mutter gewesen, wie die gestorben war. Ich hab' sie gebadet und aus- und angezogen; ich hab sie gefüttert; ich hätt' wieder frei'n können, aber ich hab' niemand den Muttertheil an des Mädels Lieb' gegönnt. Und sie ist keine 2 Jahr gewesen, da hab' ich Den schon ordentlich gehaßt, der mir einmal das Mädel aus dem Haus wegheirathen könnt'. Und —

Veit.

Du bist auch — Wie tausendmal hab' ich geeifert, wie Du das Mädel ordentlich in einem Liebestreibhause gezogen hast. Aber es hilft nichts.

Bernauer.

Na, warum eiferst Du denn da immer noch.

Veit.

Nicht Dir, sondern meinem Gewissen zu Lieb'. Läßt die Natur den Apfel für den Baum wachsen, der ihn trägt? Nein; für Den, der ihn essen wird, und was der Baum an den Apfel hat gewandt, das kommt Alles dem Esser zu gut, und die Leidenschaftlichkeit, die Du ihr anerzogen hast, Dem, den sie einmal lieb gewinnt. Mit der Erdmuth' dort hast Du's ebenso gemacht und hernach hast Du ihr nie verziehen.

Bernauer.

Was? Kannst Du die Schand' aus unser'm Hause herausmachen, die sie hineingebracht hat? Hernach will ich schöner mit ihr thun, als Du.

Veit.

Wie geht's, Schweſter?

Baſe.

Zu Abend! zu Abend! Der Bruder paßt zu ſehr auf!

Bernauer.

Und doch nicht genug.

Veit.

Was meint Ihr, Schweſter Erdmuth?

Bernauer.

Nix, ſie faſelt. Laß' ſie geh'n.

Baſe.

Fragt Eins?

Veit.

Ja; wie's geht?

Baſe.

Wie's geht? Kalt. Kalt.

Babet (zu Agnes).

Hernach muß ich Dir was ſagen.

Veit.

Ja, Alt macht kalt.

Baſe.

Wie er noch zu mir kam —

Bernauer.

Halt's Maul! Laß' mein Mädel nix merken von Deinen Geſchichten.

Baſe.

Ich? O ich bin ſtill. Biſt Du's, Bruder Veit? Wenn mir nur Jemand ſagen könnt' was für Einer heut' iſt.

Veit.

Fabianstag. Warum? — Aber sie hört nicht mehr auf mich.

Bernauer.

Sie denkt an ihre wilde Zeit.

Veit.

Sie bereut, das arme Ding. —

Bernauer.

Ja, daß sie nicht mehr zu bereuen hat. Sehen und Hören wird ihr immer schwerer, ihr Herz immer leichtsinniger.

Base.

Ja, es wird immer kälter auf der Welt.

Bernauer.

Laß sie in Ruh'. Und darum soll ich das Mädel hinausführen, daß sie mir Einer wegißt? Was? Und all' die Lieb', zu der ich sie erzogen hab'?

Veit.

Da bring' ich eben ein Mittel.

Bernauer.

Aber ich will dafür thun. Ihr sollt seh'n, der Kaspar ist ein Mann. Ist das auch ein Thun vom Rath in Augsburg? Sein München hätten sie dem Ernst von Baiern abbrennen müssen, bis er gewußt hätt', was eine freie Reichsstadt bedeutet. Er sitzt ohnehin nicht fest vor seinem Vetter von Ingolstadt, der sein München haben will. Da tanzt er mit den Rathsweibern und Alles ist gut, und denken noch Wunder, was für ein Häschen sie geleckt hat. Und geben ihm noch ein Turnier zu Ehren. Aber Alles will hinauf. Der Bürger möcht' Ritter sein, der Ritter Graf. Absonderlich die Weiber. Donnerwetter, da in meiner Baderstub' bin ich soviel als ein Ritter in seiner Burg. Ein freier Reichsstädter ist unmittelbar

unter dem Kaiſer, wie ein Fürſt. Aber ich will's vorbringen, heut' noch in unſ'rer Trinkſtub'. Ein anderer Rath muß werden und ein ander Regiment!

Veit.

Lern' Du Dich erſt ſelber regieren, hernach regier' die Stadt.

Babet.

Ja, Ihr ſeid noch Einer, Meiſter Bernauer. Der Vetter ſagt's alle Tag'.

Bernauer.

Anders muß es werden; dafür bin ich da.

Babet.

Aber die Agnes nehmt Ihr mit? —

Bernauer.

Was? Wozu? Wohin?

Babet.

Zum Schönbartſpiel.

Bernauer.

Wollen ſeh'n.

Veit.

Ich wollt', nun hörteſt Du auf mich. (Zieht ihn wieder vor.) Gieb Dein Mädel meinem Raimund. — Mich reu't nicht, daß ich ihn zum Kind angenommen hab' und Dich wird's nicht reu'n, wenn Du ihm Dein Mädel giebſt.

Bernauer.

Nicht?

Veit.

Du kannſt ſie doch nicht ewig behalten. Und läßt Du die Ständler machen, ſo kommt ſie vielleicht in ein vornehm Haus, wo ſie Deinen Baderſchurz benaſenrümpfen. Du willſt ſie nicht aus dem Haus laſſen. Gut.

Der Raimund bleibt hier als Dein Geſell' wie bisher. Der Junge iſt beſcheiden. Er hat ſie lieb, wie ein Kind den Mond. Seinetwegen könnt ihr Beiden einander fortverhätſcheln, ſo lang' Du lebſt.

Bernauer.

Du haſt recht! Du haſt recht! Du haſt warhlich auch einmal recht. Und gleich heut' wird's richtig. Es könnt' mich morgen wieder reuen. Raimund! he! Raimund!

Raimund (in der Thür').

Aber, Meiſter, Ihr laßt mich ganz im Stich!

Bernauer.

Komm herein, Raimund!

Raimund.

Kommt Ihr heraus. Zwölf Kunden ſind draußen. Eben ſo viele hab' ich vertröſtet. Aber die wollen nicht warten. Ich hab' keine 24 Händ'. Sie reißen mir den Schurz vom Leibe. [ab.]

Bernauer.

Wart' Bruder, ich bin bald wieder da. (Zu Babet) Das Meſſer brauch' ich hernach nur noch abzuziehen.

Babet.

Ich hab' Zeit. (Zu Agnes) Recht! daß ich mit Dir reden kann —

Bernauer.

Hernach —

Raimund (draußen).

Meiſter!

Veit.

Ich geh' mit. Vielleicht kann ich helfen. (Bernauer mit Veit ab.)

Babet ſieht wechſelsweiſe die Agnes und die Arbeit derſelben an.

Agnes.

Was siehst Du mich so eigen an?

Babet.

Ring' daran zu stecken, sind Deine Finger gemacht, nicht alte Badermäntel auszubessern. Wenn Du wüßtest, was ich geträumt hab'!

Agnes.

Nun?

Babet.

Du bist Herzogin gewesen.

Agnes (lachend).

Ja, Du träumst immer dummes Zeug.

Babet.

Du hast auf einem Stuhl gesessen, der war von rother Seide und von Gold. In Deinen Haaren hast Du ein Krönlein gehabt; das hat geblitzt, und am Leib' einen goldstoff'nen Rock, und hast gelächelt. Wenn Du Dich gesehen hättest! Und die Kerzen alle und die Ritter und Fräulein im Saale. Aber ich ruh' nicht, bis Du dort bist, wo Du hingehörst.

Agnes.

Das wird Dir keine Arbeit kosten. Da bin ich schon. Hier gehör' ich her.

Babet.

Und dann wirst Du auch an die Babet denken. So ist kein Mädel mehr auf der Welt als die. So was gönnt eine Andre ihrer leiblichen Schwester nicht. Und sollt's mein Leben kosten, ich will Dich noch auf dem rothseidenen Sessel seh'n.

Agnes.

Ich bin zufrieden, wie's ist. Der alte Sessel ist gut genug für mich. Er dauert mich, denk' ich, ich sollt' auf einem and'ren sitzen.

Babet.

Zufrieden? Daß Du alte Badermäntel ausbessern kannst, die zu einer Herzogin bestimmt ist?

Agnes.

Treib' Deinen Scherz mit Anderen.

Babet.

Du willst mich dumm machen. Ein Mädel, dem die vornehmsten Herren zu Gefallen gehen, um sie nur zu seh'n, ein Mädel, so schön wie Du. Du müßtest keinen Spiegel haben und keine Ohren. Und Du hätt'st nie einen Gedanken gehabt? Sieh' mir in's Gesicht, und dann sag' Nein, wenn Du kannst. Nun? Oder Du bist falscher als ein Apriltag.

Agnes.

Was kann Dir's helfen, wenn ich Dir's sag? Und mit Deinen Reden! Ich hab' manche Stund' unter den Hollunderbüschen am Kloster gesessen, bis ich sie vergessen hab'. Und hab' mich in's Kloster hineingewünscht, da können solche Gedanken nicht sein.

Babet.

Du mußt mit zur Anne geh'n; ich laß Dir keine Ruh'.

Agnes.

Die Anne ist eine Hexe.

Babet.

Eben darum. Sie weiß Alles, was gescheh'n wird. Komm'; Du machst eine Ursach'.

Agnes.

Wenn ich ihr begegn', halt' ich den Athem an. Und eine Ursach' mach' ich um was Anderes nicht. Und nun still mit solchen Reden!

Babet.

— Meinetwegen. Aber wenn Du wüßtest, was ich weiß.

— Die Mädel und Frau'n hier sind Alle nicht gescheit auf den jungen Herzog Albrecht noch vom Turniere her. Die dicke Regerin trinkt seitdem alle Tag' eine Kanne Essig, damit sie schlank werden will.

Agnes.

Du bist schlimm. Aber er ist auch schön genug. Und so fürstlich. —

Babet.

Hm. Ja, und wie er zu Pferde sitzt.

Agnes.

Und seine schönen Haar'. Ich hab' gedacht, wenn ich nur einmal seine schönen Haar' angreifen dürft'.

Babet.

Und wer wehrt Dir's? Seine Haar', seine Händ', seine Stirn; ich sag' Dir, Du sollst ihn noch küssen.

Agnes (auffahrend).

Noch so ein Wort und ich red' nie wieder mit Dir.

Babet.

Und was wär's denn?

Agnes.

Er ist ein Herzogssohn und ich bin ein Bürgermädchen, aber ein braves — und solche Reden duld' ich nicht!

Babet.

Ja; aber wo steht denn geschrieben, daß ein brav Bürgermädchen keine Herzogin werden kann? Und die Herzogin wird doch den Herzog küssen dürfen? Und so möcht'st Du doch — warum glüh'n Deine Backen?

Agnes.

Weil ich mich für Dich schäm'! Und nun läßt Du mich in Ruh'!

Babet.

Und Du bist schon so gut wie eine Herzogin. Wenn ich Du wär'! Ich weiß nicht, aber ich glaub', ich dächt' noch höher hinauf. Nun hör' nur, was ich weiß, und Du wirst nicht wieder sagen: laß mich in Ruh. Weißt' noch, der schwarzbärt'ge Maler, der Dich zuletzt gemalt als die allerseligst' Jungfrau mit dem Engel? In München haben sie das Bild gekauft, und der Herzog Albrecht kommt nicht aus der Kapell', wo das hängt! Er ist ganz schwermüthig. Er hat für nichts mehr Augen und Gedanken als für die allerseligst' Jungfrau auf dem Bild! Du bist doch ordentlich verblaßt? Ja, mein' Du bist erschrocken? Nun; soll ich Dich noch in Ruh' lassen?

Agnes.

Das hast Du ausgedacht.

Babet.

Wie Du bist! Wahrlich, siehst Du, ganze halbe Tag' steht er vor Deinem Bild. Er reitet nicht mehr, er jagt nicht mehr. Seine Leut' kennen ihn nicht mehr.

Agnes.

Das ist ein ander Bild. Das Bild kann's nicht sein, worauf ich gemalt bin.

Babet.

Halbe Stunden lang' knieet er davor.

Agnes.

Nein, es ist nicht wahr, Babet! es ist nicht wahr!

Babet.

Der Küster ist mein Vetter. Er hat's hundertmal selber geseh'n.

Agnes.

Der — der —

Babet.

Der Herzog Albrecht, und spricht mit dem Bilde.

Agnes.

Und ſpricht — mit meinem? Nein — mit meinem nicht!

Babet.

Da kommen Deine Leut' wieder. Laß Dir nichts merken. Hernach geh'n wir zur Anne. Wenn er wüßt', es iſt nur Dein Bild, und wo Du biſt, er knieete vor Dir ſelber. Agnes! Du glückliche Agnes. Frau Herzogin Agnes! Ich ſchreib's ihm, aber er darf nicht wiſſen, woher der Brief kommt.

(Kaspar, Veit, Bernauer, Raimund kommen.)

Raimund.

Aber es geht nicht, ſag' ich Euch.

Agnes.

Vor meinem —

Babet.

Ich ſchreib', was?

Agnes.

Ja, aber —

Bernauer.

Du magſt ſie nicht?

Raimund.

Da ſagt lieber, ich mag nicht ſelig werden.

Veit.

Du biſt ein Narr, wie die Alle.

Babet.

Mach' eine Urſach'.

Agnes.

Aber —

Bernauer.

Donnerwetter! Mein Mädel nicht zu wollen?

Raimund.

So ein armer Burſch wie ich, der nichts iſt und nichts hat. —

Veit.

Veit Bernauers Erbſohn iſt kein Bettelkind.

Raimund.

Ja, Ihr verſteht mich nicht.

Bernauer.

Er iſt's auch der Müh' werth, daß man ihn erſt auslernen ſoll! Friſch heraus! Neſel! hörſt Du?

Agnes.

Ruft Ihr, Vater? Gleich! — Es iſt nicht möglich!

Bernauer.

Ob Du hörſt?

Agnes.

Ja, ſie lauten — der Herzog Albrecht —

Bernauer.

Lauten? Was das Mädel hört? Biſt Du verzückt? He Neſel! Du ſollſt hören, was ich haben will. —

Babet.

Laß Dir nur nichts merken. Sie hat ſich in den Finger geſtochen.

Agnes.

Ja, ich weiß ſchon, Ihr wollt Euern Rock. Ihr wollt mit der Prozeſſion geh'n. — Und es kann ja doch nichts werden!

Bernauer.

Hörſt Du auch Singen? Biſt Du klug, Mädel? Aber an die Kirch' kannſt Du immer denken.

Agnes.

Vor meinem Bild? vor — Ihr seid schon da, Vater? Ich hab' Euch wohl vergebens rufen lassen?

Bernauer.

Da mit Dem sollst Du hineingeh'n, Nesel.

Agnes.

Wohin, Vater? Jetzt gleich?

Bernauer.

Morgen. Uebermorgen. Und der Pfaff macht seinen Segen über Euch, und der steckt Dir einen Ring an da. Verstehst mich noch nicht? Wie?

Agnes.

Was meint Ihr?

Bernauer.

Raimund's Hausfrau sollst Du werden, wenn Du's noch deutlicher brauchst.

Agnes.

Ich soll — Nein, Vater, nein!

Bernauer.

Nein? So? Nein, Vater, nein! Weiter nichts? Und so heftig? Rufst Du nicht die Nachbar'n zu Hülf'? Gegen den alten Kerl vom Vater? Das muß doch ein Teufelskerl sein, wenn ein arm's Mädel so auffahren muß, damit er sie nicht auffrißt. Nein, Vater, nein! Red'st Du so mit mir? O alle Himmelelement! —

Raimund.

Laßt sie, Vater Bernauer. Sie hat recht. Sie ist zu gut für mich; zu gut für den besten Mann auf der Welt.

Bernauer.

Wohl auch für mich, Bursch? Bestärk' Du sie noch. Nein, Vater, nein! Fängst Du an zu faseln, wie Jene

dort? Bist Du zu vornehm etwa? Steigen Dir die Ständel zu Kopfe? Nein, Vater, nein! Was? — Freilich! freilich! Hat Eine große Füß', trägt sie ein lang Kleid; hat sie schlechte Zähn', so lacht sie nicht. Alles ist zu verstecken! — Nur ein alter Vater, der ein Bader oder ein Schneider ist, der ist wie ein Schwär mitten im Gesicht. Was? Macht man nicht Sommersprossen weg? So wird's doch ein Mittel geben, so einen alten, überlästigen Kerl fortzubringen, daß er einem Mädel ihr glatt Gesicht nicht mehr verschimpft. Wird doch so einem alten Kerl das Herz zu brechen sein? hahahaha! —

Agnes (hängt sich an ihn).

Bernauer.

Was soll's? (will sich losmachen.)

Agnes.

Vater!

Bernauer.

Weißt' Dich an keinen Vornehmer'n zu hängen?

Agnes.

Vater, laßt mich bei Euch. Ich will Niemanden als Euch. Ich will keinen Gedanken leiden, als an Euch. Vater, schließt mich ein, daß ich Niemand mehr seh' als Euch, mit Niemand mehr red' als mit Euch.

Bernauer.

Als mit mir? Das Mädel! Was? red'st Du so? Du willst bei Deinem alten Vater bleiben, die den Vornehmsten haben kann? Bei Deinem alten Vater, der Deiner nicht werth ist, der Dich den ganzen Tag ärgert. Sonntag geh'n wir zum Schönbartspiel. Mein Mädel bleibt bei mir!

Veit (der, kopfschüttelnd, es mit angeseh'n).

Euch ist nicht zu rathen, und nicht zu helfen.

Bernauer.

Nicht? Und ich seh' auch nicht, wozu. Wir brauchen keine Hülf' und keinen Rath. Was, Nesel?

Veit.

Ja, und solchen Leuten hilft auch keine Hülf' und räth kein Rath.

Bernauer.

Wenn Du mit zum Schönbart willst, hol' uns ab, aber mit Deinen Geschichten verschon' mich.

Veit.

Gut, ich komm'.

Raimund.

Hört Ihr? es sind wieder Badekunden drauß. Geduld! Geduld! [ab.]

Bernauer.

Ich helf' Dir gleich, Raimund.

Babet (zu Agnes).

Wenn er selber käm' zum Schönbartspiel. —

Agnes.

Wer?

Babet.

Der Herzog.

Agnes.

Sag' nichts mehr von Dem, ich bitt' Dich, Babet!

Babet.

Und zur Anne. Machst eine Ursach'?

Agnes.

Nein, und auch zum Schießen geh' ich nicht.

Bernauer.

Da, Babet'l, einen Gruß an den Vetter.

Babet.

Dank einſtweilen für die Gefälligkeit. — Du wirſt ſchon wieder klug werden. Zum Schönbartſpiel komm' ich zu Euch herum.

Agnes.

Ich will die Mutter Gottes bitten, daß ſie mich's vergeſſen läßt! (Alle außer Agnes ab.) — O hätt' ich nichts gehört! — Ich wollt' er käme nicht! —

Ende des erſten Aufzuges.

Zweiter Aufzug.

Erſte Scene.

Bernauer's Gärtchen.

Hans. Seibelſtorfer.

Hanns (Zenger).

Verrückte Wirthſchaft! Ich muß mir Aerger und Langeweile mit Betrachtungen über das Unding Liebe, dieſen Wahnſinn, vor dem die Heiligen mich gnädig bewahrt haben, vertreiben. Ich ſegne meine unbewußte Weisheit, die mich jung heirathen hieß, und nicht etwa aus Liebe. Da ich das Gegengift im Leibe hatte, konnte mir das Gift nichts anhaben. Hilf Himmel! wie ſchnell wirkt dies Gift!

Seibelſtorfer.

Ja, ſie hatten ſich kaum einander wiedergeſpiegelt, ſo floſſen ſie zuſammen, wie zwei Thautropfen im Lilienkelche.

Hanns.

Ich wollte, der Raimund, oder wie der Burſch heißt, brächte ſeinen Meiſter endlich aus ſeiner Trinkſtube. Dann müßte Herzog Adam von dannen und das langweilige

Paradies wär' zu Ende, in dem ich lieber die Schlange als den Thorwächter spielte. O gleichmachende Gewalt der Liebe, könntest du das Badermädchen nicht zur Herzogin von Baiern erheben, du degradirtest den Herzog zum Badergesellen. Sieh, wie das wandelnde Pärchen daher kommt.

Seibelstorfer.

Süßes Flüstern als sein Bannerträger vor ihm her.

Hanns.

Die Liebe ist wie der Mensch, der sie hegt. Wär' er ehrgeizig, er hätte seine Liebe noch über sich gesucht, um sich von ihr hinaufziehen zu lassen; da mußt' es eine Kaiser- oder Königstochter sein. Der Stolz läßt sich gern herab; er will die Selbstbefriedigung haben, sein Lieb' zu sich heraufzuheben. Der Ehrgeiz will das Geschöpf seiner Liebe sein, der Stolz ihr Schöpfer. Aber sie zerreißen mir die Perlenschnur meiner Betrachtungen durch ihr Näherkommen. Ich sehe nur ein leichtsinnig flatternd Ding, eine Kokette in der Dirne; ich weiß nicht, was ihn narrt. Ich kann sie nicht leiden!

Seibelstorfer.

Dich packt die Eifersucht, mein kalter Hanns.
Das ist's. Doch anders sein' nicht kann's.
Daß Liebe Freundschaft todt schlug, Brüder schied,
Ist aller Jugendfreunde Klagelied.
Freundschaft ist der Verwalter nur der Neigung;
Hinkt abgelohnt zur Hinterthür' hinaus,
Zog Liebe ein, die Herrin von dem Haus.

D'rum, armer, eifersüchtiger, kalter Hanns, tritt in den Schatten mit mir und mach' ihr Platz. Ihre Bekanntschaft ist in den letzten zehn Minuten um zehn Jahre völliger geworden.

Albrecht. Agnes.

Agnes.

Der Christlieb starb so ungern; o Ihr glaubt

Mir's nicht, wie ungern. Bei der Mutter wollt'
Er bleiben, sagt' er immer; das that mir
So weh'. Die Baf' dagegen sprach vom Himmel,
Wie schön's d'rinn wär'; sie wollt' ihn damit trösten.
Und wie ein dummes Kind nun denkt, so dacht' ich
Und betete: Gott nimm mich für den Christlieb.
Ihr lacht; gewiß Ihr lacht; das ist so albern.

Albrecht.

So lacht' ich da, als mir die Mutter starb.
Nein, Herz, mir ist, als wär' ich in der Kirche.
Doch weiter, weiter! — Wie auf sel'ger Insel
Sitz' ich bei Dir, und ferne, ferne brandet
Das leere Treiben und der Lärm der Welt.
Sonst war die Welt mir enger als Dein Gärtchen,
Nun schwillt Dein Gärtchen mir zu einer Welt.
Was braucht der Mensch zum Glücke?
Ein Stübchen — wenig Möbel d'rin, doch fest,
Ein Herz und wenige Gefühle d'rin,
Gedanken wenig nur, doch unergründlich tiefe —
Mich ekelt vor des Mummenschanz Gedränge.
Herz, Deine wahre Heimath ist die Enge! —
Doch weiter, weiter!

Agnes.

Die dumme Geschichte
Langweilt Euch nicht?

Albrecht.

Dir glänzt 'ne Thrän' im Angesicht?

Agnes.

Ich plaud're dumm und Ihr laßt's Euch gefallen.
Daß Ihr da bei mir seid und hört mir zu!
Und nicht? Ihr hört mir zu? Nicht blos aus Gutheit
Thut Ihr, als hörtet Ihr und hörtet's gern?
Und seid doch so viel klüger!

Albrecht.

So viel klüger?
Bin ich's, dann bin ich um so viel zu klug.
Weg werf' ich, was ich mehr bin, als Du bist;
Es macht mich
Zu weniger als Du bist. Doch weiter, weiter. —

Agnes.

Gewiß?

Albrecht.

Gewiß. Doch weiter, klinge weiter
Du Himmelsmelodie. Du süße Opferluſt,
Du wollteſt in den Himmel für den Chriſtlieb?

Agnes.]

Ja, ſo ein dummes Kind war ich damals.
Jetzt bin ich klüger; jetzt blieb ich bei Euch.
Ihr ließet mich auch nicht, und wenn ich wollte;
Nicht? nein; ſo mich umfaſſen dürft Ihr nicht.
Da wird mir Angſt; doch wenn Ihr ruhig ſteht
Und gut ſeid, lehn' ich mich an Euch. Wollt Ihr?
So — doch ſeht mich nicht an.

Albrecht.

Wie kann ich das?
Denn wo ich hinſeh', ſeh' ich Dich, nur Dich.

Agnes.

Nun, weil Ihr gut ſeid, ſeht, erzähl' ich's Euch.
Als nun die Baſe mit mir heimging, kam
Nah bei dem Urſulinerkloſter plötzlich
Ein Haufen Reiter um die Straßenecke;
Und eh' ich mich's verſah, da war ich los
Geriſſen von der Baſ' und ſah' ſie nicht mehr,
Die arme Baſ'! ſie hat mich lang' geſucht.
Mich aber drängte das Gewühl mit fort;
Ich weinte, aber Niemand hört' auf mich.
Da kam ein Pförtchen und ich lief hinein
Und lief und lief und ſah nicht um; ich meinte

Die Reiter immer nah' mir auf den Füßen;
Und lief, bis daß ich umsank vor Ermüdung
Und Angst. Wer weiß, wie lang' ich hab' gelegen;
Da, wie ich aufwacht', war ich wie im Traum,
Da war's, ich wär' in einem schönen Garten,
Und mutter — mutterseelen ganz allein!

Albrecht.

Und dachtest, wie? es müßt' der Himmel sein?

Agnes.

Wie wißt Ihr das? Ich hab's Euch nicht gesagt.

Albrecht.

Roth wirst Du?

Agnes.

Manchmal ist's, Ihr les't in mir
Die heimlichsten Gedanken wie im Buche.

Albrecht.

Nicht roth braucht'st Du zu werden, läs' ich alle.

Agnes.

Das meint Ihr nur.

Albrecht.

Nun, ich errathe Manches.
So schämt sich Wahrheit ihrer nackten Schöne,
Wenn Lüge überputzt stolzirt
Mit ihrer Häßlichkeit und schämt sich nicht.
O eitles Treiben!
Mit unsr'er Bildung überkupfern wir
Das Silber der Natur. Doch weiter, weiter!
O sieh', der Mond hebt auf den Zehen sich
Nach Dir zu schau'n; Luft hält den Athem an,
Die Schwätzerin, die Flattrerin vergißt
Ihr Flügelpaar; zu stummen Hörern zaubert
Dein Ton all' die beweglich grünen Zungen
Von Baum und Busch; der Weißdorn duftet nicht,

So lang' Du sprichst, gebannt. — Doch weiter, weiter!
Du warst im Himmel und da bist Du noch,
Wo Du bist, da ist Himmel.

Agnes.

Nein — sagt' ich,
Ich war im Himmel? Nein, ich meint' es nur —
Doch ich versteh' Euch wohl nur nicht. Ich sagte:
Ich meint', ich war's — nun, was ein dummes Kind
So meint, das fremd und halb im Traum noch ist
Und war's doch so, wie uns die Bas' gesagt:
'Ne grüne Wies' und tausend Blumen d'rauf,
Und durch die hohen Bäume scholl Gesang
Und Orgelklang.
Und eh' ich noch recht bei mir war, da kam
Eine Frau, so bleich, daß ihre Stirne glänzte,
Einen Gang daher. —

Albrecht.

Da meintest Du, es wär'
Ein Engel?

Agnes.

Nein, das meint' ich nicht. Seht Ihr,
Nichts wißt Ihr; seht Ihr? diesmal wißt Ihr nichts!
Sie ging gestützt auf and're Frau'n, und war
Die größt' und schönste d'runter. Nein, da meint' ich,
Es wär' die allerseligst' Jungfrau selber.
Nun denkt, was that ich wohl? Seid ja so klug;
Nun seht mir in die Augen doch und les't.

Albrecht.

Du Schalk!

Agnes.

Nun, habt Ihr's?

Albrecht.

Nein, mich selbst nicht mehr.

Versunken bin ich in die blauen Brunnen
Zehn Himmel tief und bin ertrunken d'rin.

Agnes.

Wär' mir's nicht leid um Euch, nun schwieg' ich still,
Und ließ' Euch barmen; just das Beste ist's
Von der Geschichte; doch Ihr dauert mich —
Da muß ich schon erzählen, was ich that.

Beate (auftretend).

Dein Vater kommt. Hinein in's Haus, und Ihr,
Herr, geht; er ist gar wunderlich.

Agnes.

Was sagst Du?

Das ist nicht schön von Dir.

Beate.

Kann ich dafür?
Er ist schon bei dem großen Haus. —

Agnes.

Erst dort?
Und schreckst mich so? Erst bei dem großen Haus?
Geh, lieb Beatchen; ist er an dem Gäßchen,
Dann sag's uns wieder. — Ja, was wollt' ich nur?
Ei, auserzählen. Ach! verging die Zeit
Nur beim Erzählen nicht! Ja seht, ich knieete
Und bat die schöne Frau, mein Vater würd'
Sich ängst'gen, nieder auf die Erde wollt' ich.
Geht, Herr! da sind sie schon!

Albrecht.

Noch nicht; 's ist nur
Die Luft, die stärker sich erhebt.

Agnes.

's wird kalt.
Wird's nicht? Ja, es wird kalt, 's ist nicht mehr schön.
Und ach! wie war's nur erst so schön!

Die bleiche Frau verſtand mich erſt gar nicht,
Dann lachte ſie und ſchickte mich nach Haus;
Doch wiederkommen dürft' ich;
Sie wär' nichts Heilig's, die Aebtiſſin nur
Vom Urſulinenkloſter. Seht,
Da war ich manchmal dort und lernte ſchreiben,
Und hätt' manch' And're noch gelernt, blieb ſie
Am Leben länger; doch ſie iſt nun todt
Wie manches Jahr! Dann hätt' ich nicht vor Euch
Vorhin geſtanden wie ein blutroth Kind,
Das an der Schürze zupft und kann nicht reden.

Albrecht.

Du kannſt nicht reden? Und wer könnte ſchweigen
Wie Du, der ſchwieg', wär' Engelszung' ihm eigen.

Beate (kommt wieder).

Er iſt am Gäßchen nun, und nicht allein,
Mit Raimund kommt er; viele Männer ſind
Mit ihm. —

Agnes.

Nun müßt Ihr fort. —

Albrecht.

Nur noch 'nen Augenblick —

Agnes.

Nein, geht; wenn ſie Euch ſäh'n; Ihr wißt nicht, wie
Die Leute ſind.

Albrecht.

Ich geh', doch kehr' —

Agnes.

Ihr geht
So ſchnell? O Ihr ſeid froh, daß Ihr könnt geh'n.
Ihr kommt nicht wieder.

Albrecht.

Nein, das glaubt Ihr nicht.

Agnes.

Nein, nein, ich weiß; nur daß Ihr gehen müßt
Macht mich so häßlich reden. Geht nur, Herr.

Albrecht.

Noch morgen sollst Du's wissen, wenn der Priester
Bereit uns einzusegnen. —

Agnes.

Wollt Ihr nicht —
Mein Vater, Herr —

Albrecht.

Noch darf es Niemand wissen,
Auch nicht Dein Vater. Wie? Du trau'st mir nicht?

Agnes.

Mein Vater soll nichts wissen?

Beate.

Geh' nur jetzt,
Sie kommen schon.

Agnes.

Ihr müßt nun geh'n. Doch wollt' ich,
Ihr bliebt. Nein, Ihr müßt geh'n. Ich trau' Euch, Herr,
So wie der Säugling seiner Mutter traut,
Wie Erd' dem Himmel, wie die Hand dem Herzen.
Nun muß ich geh'n — mein Leben bleibt bei Euch.
Seht Ihr, — doch ich muß geh'n.

Beate.

Dorthinwärts, Herr,
Dort bei dem Wasser geht ein Pförtchen aus.

(Agnes, Beate in's Häuschen. Albrecht, Hanns, Gundelfingen, Seibelstorfer im Schatten sich bergend.)

Bernauer, Raimund, Fabian, andere Freunde Bernaur's treten auf.

Bernauer.

Gut, gut Jüngferchen, wollt Ihr nicht, was ich will, da in meinen 4 Pfählen müssen die Leut' wollen, was ich will, gut! Draußen ist auch noch Platz. Die Welt ist weit; versteht Ihr mich?

Fabian.

Aber Gevatter Bernauer!

Bernauer,

Ei Gevatter Aber! Heut' erst wieder, wie wir aus der Kirch' kommen, der ganze Kirchhof voll, eine ganze lange Gass' von Maulaffen, vornehm und gering, durch die man durch muß.

Fabian.

Ja so schön ist keine Tochter mehr von Augsburg, als Eu're Tochter, Gevatter.

Bernauer.

In Augsburg? Nur in Augsburg? Das wär' was recht's. — Und in die Kirch' muß ich sie doch lassen, wenn sie mir auch nicht auf's Tanzhaus darf. Und nun: der Engel, der Engel! seht der Engel! da kommt der Engel von Augsburg! o Donnerwetter! herüber, hinüber, herunter und herauf. Oder ist's anders? Und nun das Stoßen und Drängen, Jeder will das Weihwasser reichen und wie die Geier, wenn sie etwa in der Verlegenheit den Strauß verliert, oder das Tuch, oder das Betbuch, daß nicht ein Anderer näher steht, die Sach' aufzuheben. Und nun Brieseln in den Schleier gesteckt, und was weiß ich, daß ich aufpassen muß wie ein Luchs und alle Andacht vergeß'. Und da schreit so ein vornehmer Bengel da, und seufzt ein gestickter Lümmel dort: Wär' sie ein Fräulein, sie müßt' meine Gräfin sein, bei meinem Eid'! Mir fährt's allemal in beide zwei Fäuste, dem Ersten Besten die Antwort blau auf weiß in's Gesicht zu schreiben.

Müssen sie mir mein Mädel mit Gewalt ungescheit machen? Ist nicht Versuchung zur Hoffarth genug in einem feinen Gestell' und einem glatten Gesicht? Wenn ich den Leuten das Maul verbieten könnt', das Wasser und das Glas kann ich nicht aus der Welt thun; und jedem Pfützchen von Regen, in das sie zufällig sieht, giebt der Teufel eine Zunge. Unehrlich's thut sie nicht; aber soll sie sich so einen seid'nen oder sammt'nen Gedanken in den Kopf setzen, und dem Himmel Gram werden, daß er sie nicht ein Fräulein hat werden lassen? Eh' das geschieht, und damit das nicht geschieht, soll sie den Raimund heirathen; und darum hab' ich Euch mit heißen geh'n, aus der Trinkstub'. So wie der Melchior kommt, geht die Verlobung los. Aber wo er bleibt? Und hast auch den Wein mit Philipp? Gut, das Fässel da muß leer werden; da wollen wir der Nacht noch mit einem Dutzend Liedern die Ohren taub schreien. Ich will das Bewachen los sein; ich will meinen Bissen in Ruh' essen und meinen Tropfen in Ruh' trinken: He Melchior! Kommt er noch nicht? Immer hinein, Raimund, leucht', immer zu, Nachbar Veit, Meister Christoph und Ihr und Ihr, alle herein. Kommt Nachbar!

(Bernauer mit seinen Gästen in's Haus ab.)

Albrecht, Hanns, Seibelstorfer, Gundelfingen treten wieder vor.

Hanns.

Was wollt Ihr, Herr? Verrathet Euch nur nicht.

Seibelstorfer.

Der Mann ist wunderlich, Ihr hörtets selbst,
Laßt ihn verloben, macht er doch die Rechnung
Ohne den Wirth. Kommt heim; und morgen will
Ich ihn sondiren. Jetzt kämt' Ihr ungrad' an,
Und das Geheimniß stünde auf dem Spiel.

Albrecht.

Den Engel nennt sie Augsburg? O wie recht!
Wenn je ein Engel diese schmutz'ge Erde,
Darauf zu wandeln, werth hielt, so ist sie's,
Wär' Gundelfingen da!

Seibelstorfer.

Und seht, hier kommt er,
Nanntet Ihr ihn früher, so kam er früher.

Gundelfingen.

Ihr seid's? Der Priester ist bereit und kämt Ihr
Die Nacht noch, kämt Ihr diese Stunde noch.

(Agnes, Beate kommen im Hause.)

Albrecht.

Meint Ihr sie geht mit mir?

Hanns.

Nein, wahrlich nicht.

Albrecht.

So soll sie Dich beschämen und die Welt,
Die nicht an Liebe glaubt und Liebesglauben.

Hanns.

Ihr wollt' sie prüfen?

Albrecht.

So nicht nenn's mein Herz.
Verklären will ich sie und knieen soll
Der Zweifel selber glaubensvoll vor ihr.
Wer fragt sein Lieb' nicht hunderimal die Stunde,
Ob es ihn liebe? Wer kann genug es hören,
Genug es fühlen, daß er selig ist?
Wer ließ den Kelch, nachdem er lebenslang
Gelechzt, nur einen Augenblick vom Munde,
Den Wonnekelch, geliebt sein um sich selbst.
Wißt Ihr, was Liebe kann? Sich selbst verlieren

Um Lieb', das nennt sie nicht Verlust, das nennt
Sie seligen Gewinn. Ihr sollt' es seh'n,
So treu war nicht, die ihren süßen Leib
Darbot dem Tod, das armen Heinrichs Weib.
So treu folgt nur der gold'ne Mond der Erde.

Hanns.

So nimmt nur Leidenschaft den Mund sich voll,
Und ist's das Herz, wird Hirn und Zunge toll.

Albrecht.

Sie kommt, und wieder klingen alle Sphären.

Agnes.

Ja doch, Ihr seid noch da.

Albrecht.

Die Stunde drängt
Und heißt uns sparsam sein. Darum, mein Herz,
Mein Herz, erschrick nicht — oder weißt Du schon?

Agnes.

Mein Vater will dem Raimund mich verloben.

Albrecht.

Willst Du des Raimund sein?

Agnes.

Wie, Herr? Ihr fragt?

Albrecht.

So frag' ich anders. Willst Du mein sein, Herz?

Agnes.

Nur Euer, Herr, sonst sterben.

Albrecht.

Gut, so höre:
Der Priester harrt, der uns vereinen soll,
Doch darf Dein Vater nichts davon erfahren,
Frag' nicht: warum. Sieh' ich versich're nichts,

Verſpreche nicht, daß ich ihn will verſöhnen.
Bürgt' ich mit meinem Wort' — wer bürgte Dir
Für dieſes Wort? Seit Lüge Worte falſchmünzt,
Sind ſie nur Luft, Gepräge ohne Werth.
Nein; ich will ſeh'n, ob Du mich liebſt. Lieb' iſt
Vertrau'n; iſt ſie das nicht, ſo iſt ſie nichts.
Sieh' mir in's Aug'; dann ſprich: willſt Du mir folgen?

Agnes.

Ich ſoll nicht fragen; Herr, was fragt denn Ihr?
Ich ſoll Euch glauben, Herr, was glaubt Ihr nicht?
Ihr ſeid die kluge Mutter, ich das Kind
Auf Euren Armen; ſeht, es bangt und lächelt;
Mehr weiß es nicht, und braucht nicht mehr zu wiſſen;
Genug, Ihr wollts. Nun tragt's, wohin Ihr mögt.
Da ich ſein Kind nur war, war ich des Vaters;
Bin ich Eu'r ehrlich Weib, gehör' ich Euch.
Nur eine Bitte, Herr; laßt die Beate
Da mitgeh'n.

Albrecht.

Wollt Ihr? Nun ſo kommt mit uns.
Was ſagt Ihr nun? So giebt die Liebe Vater,
Ehr', Heimath an die Lieb', all' ihr Verlangen,
Um liebgeweiht es reicher zu empfangen.
(Albrecht, Agnes, Beate ab.)

Hanns.

Was wir ſagen? Ei, daß die Liebe ſpitzfindig iſt. Empfängt ſie ihren Vater von ihm, ſo wird er gewiſſermaßen ſeines Weibes Großvater. Dann will ich ſeh'n, was ſelbſt der Vizedom an ihrer Ebenbürtigkeit ausſetzen will!

Seibelſtorfer.

Er möchte uns die Dirne bewundern, uns ſo verliebt in ſie machen, als er ſelbſt iſt. Ein Berauſchter kann keinen Nüchternen um ſich leiden. Leidenſchaft macht ſo gern Proſelyten als der Glaube, und aus demſelben

Grunde. Sie zündet Andere an sich an, um sich wieder an ihnen anzuzünden.

Hanns.

Und wie ein Eroberer nimmt sie des Landes Sitte an, dem sie Gesetze giebt. Wie die Liebe von ihm Besitz nahm, war sie nicht nur so überschwänglich und ungeduldig, auch so eigenwillig als er selbst ist. Und was? ob nicht, ohne daß er es weiß, auch seine alte Zweifelsucht hinter dieser Verklärung steckt.

Seibelstorfer.

Mich fängt die Dirne an zu dauern. Er reißt sie wie der übergetretene Strom das Wiesenblümchen aus dem mütterlichen Boden; es wird verwelken, weil es in seinen wilden Fluten nicht Wurzel fassen kann. Er wird sie verzehren wie ein heißer Sonnenstrahl den Thautropfen, den er küßt.

Hanns.

Pah; sie folgt ihrem Leichtsinn; ihr Leichtsinn verzehrt sie, nicht seine Glut. Aber vorwärts, wir müssen Zeugen sein bei der Trauung. Nun ich kann bezeugen, daß ich nie eine bedenklichere Ehe hab' schließen seh'n, und wenn sie glückt, daß kein Mensch einen Propheten spielen soll. Und die Pfahlbürger dadrinnen werden die junge Herzogin bald vermissen. Nun, es geschehn wunderliche Dinge. Sonst verirrte sich Wittelsbachs Blut höchstens in das Aderlaßbecken eines Baders, und wenn es ja in den Adern eines Pfahlbürger-Enkels hüpfte, so machte es keinen Anspruch auf den Herzogsnamen. Aber vorwärts, vorwärts, toll oder klug, die Zeit sieht sich nicht um.

(Hanns und Seibelstorfer ab.)

Bernauer (drinnen).

Wo bleiben die Mädels, Raimund? Plaudre nicht unnütz da oben; bring' sie herunter.

Raimund.

Sie sind nicht oben, Meister. Wenn sie nicht im Gärtchen sind —

Bernauer.

Ich will Euch begärtchen! (kommt heraus mit Raimund.) Um die Zeit gehören Mädels in's Haus. Hinein mit Euch! Nesel! Beate! So soll Euch doch —
(Fabian und die anderen Gäste kommen heraus.)

Raimund.

Sie sind nicht da, Meister, wenn meine Gedanken richtig wären!

Bernauer.

Gedanken? Was für Gedanken?

Raimund.

Ihr würdet mir nicht wieder gut.

Bernauer.

Was ist das für Räthselkrämerei?

Fabian.

Da kommt der Gevatter Melchior.

Melchior (kommt.)

An jedem Arm und jedem Bein und jedem Finger der Gevatter Melcher. Aber was habt Ihr hier vor? Was ist hier los, alter Bursche? Gebt eins von den beiden Gläsern da; Ihr vergießt's nur mit Eurem Zittern. Da trinkt mir eins nach. Hier ist ein ganz Nest von Gevattern und draußen, ich hätt' schwören mögen, Eure Tochter wars, die mir begegnet ist, und die Beate mit, hätten sie nicht zu stattliche Führer gehabt.

Raimund.

Um Gotteswillen, Meister, w[illegible]r's, der sie führte? Ein großer schlanker Gesell in [illegible] Reitermantel?

Bernauer.

Biſt Du toll?

Raimund.

Ich wollt', ich wär's!

Melchior.

Groß war er und hielt ſich ſtolz wie eine Kerze im Geh'n.

Raimund.

Meiſter, war's Herzog Albrecht?

Melchior.

Was? iſt's Eure Tochter geweſen, Kaspar?

Raimund.

Ob's Herzog Albrecht war? hört Ihr nicht?

Melchior.

War's Eure Tochter, alter Burſch?

Bernauer.

Nein, was —? Wie ſollte ſie — wie — ſie muß daſein. Element, Neſel, ſei da! Was? biſt Du fort, Neſel?

Melchior.

Ja, wie er an mir vorbeiging, den Kopf ſo hoch, obſchon von der Hutkrempe verdeckt — dacht' ich an den Herzog Albrecht. Den und Eu're Tochter kann Niemand verkennen, der ſie einmal geſehen hat. Hab' ich Augen im Kopf', ſo war's Euer Mädel und der Herzog Albrecht.

Bernauer.

Ja, und der türkiſche Kaiſer, Vallera!

Raimund.

Ich ahnt' es, wie er mit ihr tanzte, ſtundenlang.

Bernauer.

Tanzte? wer tanzte? wo tanzte? Ihr ſeid verrückt, oder ich bin's.

Raimund.

Ich war nicht bei meiner Baſ' heut' mit ihr, Meiſter! ich unglückſel'ger Burſch! Sie wollt' auf's Bankett und ich hab' ſie hingeführt.

Bernauer.

Hingeführt — hergeführt — fortgeführt — hahaha! O Ihr Verläumder Ihr! Ihr Schandzungen Ihr. Die ganze Welt frag' ich, ob ſie ein Mädel war, in einer Stunde gewonnen; ein Mädel, das mit Einem davon läuft, der zehn Wort' mit ihr geredet. Das wär' von länger her, und ich müßt's wiſſen. Sie konnt' nicht ſchlafen, wenn ſie mir was verſchwiegen hatte. —

Raimund.

Sie iſt nicht in ihrer Kammer und die Beate auch nicht.

Bernauer.

Iſt ſie? iſt ſie doch? Kommt, Nachbarn, durch die ganze Stadt will ich's ſchrei'n: Der Baiernherzog hat ihr's angethan. Er hat ihr einen Biſſen zu eſſen gegeben, daß ſie mit ihm hat fortgemußt. Ganz Augsburg muß aufſteh'n. Holla! Heda!

Melchior.

Seid Ihr des Teufels, Gott verzeih' mir die Sünd'? Wollt Ihr Euere Schand' ſelber öffentlich machen? Verſchimpft Ihr Euer eigen Geſicht? Kommt, wir, wie wir hier ſind, wollen nach. Wir ſind ſechsmal ſoviel.

Fabian.

Ja, wir wollen ihm zeigen, daß wir freie Reichsbürger ſind. Er muß ſie herausgeben.

Bernauer.

Seid Ihr brave Gevatter und Reichsbürger?

Melchior.

Kommt! Keinen Augenblick verloren. Wir theilen uns; nehmt Ihr den einen Haufen, Fabian; ich den andern. Ich ſag' Euch, wohin zu ſie ſind.

Bernauer.

Getanzt — hingeführt — hergeführt — fortgeführt — Vallera! Schafft mir mein Kind, Gevatter, schafft mir mein Kind! (Alle ab.)

Zweite Scene.

Straße. Klosterhof. Ein Glöckchen läutet. Orgeltöne. Es treten auf durch das Klosterthor Albrecht, Agnes, Beate, Hanns Zenger, Gundelfingen, Seibelstorfer.

Albrecht.

Und so verklingt der letzte Orgelton;
Der Mönche Glöcklein schwingt die Silberzunge,
Und kündet zu den gold'nen Sternen auf:
Nicht heiligere Ehe ward je geschlossen
Als diese. — — — — —
— Du weißt nun, wer ich bin, mein süßes Lieb,
Du, Wahrheit selbst, Du, wahrer noch als Wahrheit,
Wie nenn' ich Dich!

Agnes.

Nennt mich Eu'r ehrlich Weib;
Das bin ich, bis ich sterbe, lieber Herr!

Albrecht.

Nun denn, mein ehrlich Weib! so führ' ich Dich
Nach Straubing, meinem festen Schloß, zur Hochzeit,
Zu wohnen da als Gundelfingen's Base.
Denn Niemand sonst darf wissen um die Eh',
Bis Zeit' ihr Werk gethan, — so spät, als möglich,
Heißt Kindespflicht uns wünschen, — und ich Dich
Das Diadem auf Deiner reinen Stirn',
Heimführ' in meiner Väter Herzogsburg,
Mit mir zu herrschen da. Willst Du?

Agnes.

Ich will,
Was Ihr wollt, Herr.

Albrecht.

So komm!

Seibelstorfer

Die Pferde steh'n bereit
Und ich bin Euer Knappe auf dem Weg'.

Hanns.

Noch haltet. Seht, von dort und dort nah'n Männer.

(Fabian, Raimund von der einen, Melchior, Bernauer und Andere von der andern Seite treten auf.)

Albrecht.

Steht fest; denn uns gilt's, mein' ich. Laßt uns seh'n.

Melchior.

Da sind sie, und wir haben sie wie Mäuse in der Falle. Nur still. Kein Wort noch, Alter. Laßt Euch die Seel' abdrücken lieber. Den Ausgang da drüben noch besetzt; gut, unsere Kameraden thun's schon. Ihr da, stellt Euch vor das Klosterthor, damit sie der Mund, der sie von sich gegeben hat, nicht wieder einschlingen kann. Aha; sie haben uns bemerkt.

Albrecht.

Was wollt Ihr? Laßt uns durch. Heraus das Schwert.

Agnes.

Es ist mein Vater, Herr.

Hanns.

Nur nicht verrathen!
Laßt mich mit ihnen reden, Herr, sie dürfen
Euch nicht erkennen. Ihr, Frau Herzogin,
Ist Euer junges Glück Euch lieb, kein Wort,
Daß Herzog Albrecht Euer Gatte ist.

Albrecht.

Du siehst mich fragend an? Ja, er hat recht;
So sehr mich diese Heimlichkeit beschämt.

Agnes.

Ihr sagt es meinem Vater selber noch,
Ich weiß, und Ihr wißt besser, wenn es Zeit.
Ich bin sein Kind, das Eure Weisheit stört,
Und nicht? Ihr thut ihm nichts zu leid?

Albrecht.

Eh'r thät' ich's
Mir selber.

Melchior.

So; und nun zur Sache, Alter. Nehmt Euch kein Blatt vor den Mund.

Bernauer.

He da! Wir kennen Euch trotz Eurer Kappe; Ihr seid Herzog Albrecht von Baiern, Ihr habt mir mein Kind gestohlen, und Ihr sollt es herausgeben.

Albrecht.

Irr' seid Ihr, Alter, nennt Ihr Herzog mich.

Melchior.

Ihr! Macht uns nicht blind und taub!

Albrecht.

Und Ihr, reizt mir die jähe Ader nicht
Mir aus dem Weg', ich bin kein Ding zum Spielen.

Melchior.

Wer seid Ihr sonst, wenn Herzog Albrecht nicht?

Bernauer.

Sei Du der Teufel selbst, mein Kind will ich.

Albrecht.

Ihr kennt ihn, den Ihr nennt? Ihr kennt ihn nicht,
Kein Nam' im deutschen Reich der stolzer klingt,
Als Albrecht der Wittelsbacher, und so stolz
Ist, der ihn trägt, daß, fragt ihn auch der Tod,

Er spräch': ich bin's. Ihr seht, ich bin es nicht.
Doch wer ich sein mag, Platz! und laßt mich weiter!

Melchior.

Ja, Herr, Ihr habt recht; Ihr seid zu stolz, um Euch verstellen zu können. D'rum, wenn Ihr sagen wollt, ich bin's nicht, so müßt Ihr's wider Willen so sagen, daß es heißt, ich bin's.

Albrecht.

Und Ihr da, alter Mann, geht aus dem Weg!
Ich lieb' Euch und möcht' Euch nicht Leides thun,
Nicht mehr, als meiner Sache Noth erheischt,
Und reichlich ausgeglichen werden mag.
Jetzt nur: Ihr sollt noch meine Liebe seh'n!

Bernauer.

Dem Teufel Eu're Lieb'; ich will sie nicht.
Mein Kind will ich. Her da, bist du mein Kind,
Du böse weggelauf'ne Dirne? Wart';
Mußt Du mir das thun?

Agnes.

Vater, lieber Vater!

Bernauer.

Bin ich Dein Vater noch, und liefst von mir?
Du kommst zu mir zurück, bist Du mein Kind.
Pfui! bist Du eine Dirne?

Agnes.

Vater, nein!
Ihr wißt, eh' findet Ihr mich todt, als so.
Ich bin Eu'r Kind noch, Vater, lieber Vater,
D'rum heißt mich selber folgen diesem Manne.
Muß nicht ein ehrlich Weib dem Gatten folgen?

Bernauer.

Ein ehrlich Weib?

Agnes.

Drum seid nicht zornig, Vater, segnet mich.

Wenn er auch jetzt nicht kann, so wie er möchte,
Er thut noch Alles, was Ihr könnt verlangen.
Und that ich nicht, wie Ihr wohl heischen durftet,
Auf meinen Knieen fleh' ich Euch, verzeiht mir's.
Durch doppelt Lieben mach' ich's wieder gut.
Nur laßt mich jetzt, jetzt laßt mich, lieber Vater.

Albrecht.

Und so macht Platz für mich und für mein Weib!

Bernauer.

Nicht für den Teufel, aller Lügen Vater,
Noch einen seiner Brut. Sein ehrlich Weib?
Du dumme Dirne, glaubst Du solche Märchen?
Mich angelt Ihr mit solchem Köder nicht.
Steht zu mir, Nachbarn, helft mir, haltet ihn!
Ihr laßt mich?

Melchior.

Ehrlich 'raus gesagt: ist sie
Sein Weib, so, Nachbar, muß sie mit ihm geh'n.
Doch soll er's erst beweisen, daß sie's ist.
Sonst nicht vom Platz, und wär' ein jeder Finger
An ihm ein Schwert. Ei was? der Kaiser nur
Ist unser Herr, und seid Ihr, wer Ihr wollt;
Merkt, hier ist Augsburg, hier gilt Augsburgs Recht.

Hanns.

Nun gut denn. Kennt Ihr mich? (schlägt den Mantel zurück.)

Melchior.

Der freud'ge Zenger?
Was? wer kennt Euch nicht? Jeder Bub' in Augsburg —

Hanns.

Ei was mit Eu'ren Buben jetzt. Ihr kennt mich?

Melchior.

Ei freilich! Meiner Treu, gebt Ihr Eu'r Wort,
So geht mit Gott; das ist wie Ja und Amen.

Hanns.

Nun denn: mein heilig Ritterwort:
Der Mann hier und dies Weib sind Mann und Weib,
Durch heil'gen Schwur und Kraft des Sakraments,
Durch Priesterſegen am Altar geeint.

Melchior.

Darauf ist nichts zu sagen; laßt sie zieh'n.

Bernauer.

Noch ist die Eh' vollzogen nicht; noch ist sie
Zu lösen. Haltet ihn, er soll sie lassen.
Er hat mit Zwang und falscher Blendung mir
Mein Kind gestohlen. Haltet ihn!

Albrecht.

Fort! laßt mich!

Melchior.

Meiner Treu, Augsburger Recht hat zwei Ohren. Deßhalb sollt Ihr noch bleiben. Der Mann da hat Recht. Noch kann die Eh' gelöst werden und kein Augsburger Kind soll ungewarnt in sein Verderben rennen. Habt Ihr sie gezwungen oder geblendet auf irgend eine Weise, so sollt Ihr allein Euren Weg zieh'n, so wahr ich Melchior heiße, wo nicht, so mögt Ihr sie mit Euch nehmen. Drum, Herr Herzog oder was Ihr sein wollt, laßt diesen Mann mit seinem Kinde reden. Laßt sie herzieh'n zu ihm, und ihm antworten frei und ungezwungen. Der Mann da soll reden mit seinem Kind. Und nun verſucht's noch einmal in Güte, Gevatter Kaspar, als braver Vater und Badermeister in Augsburg, der Ihr seid. Und redet vernünftig, ruhig; schlagt nicht mit Knütteln drein, wenn Ihr Vögel fangen wollt. Redet Ihr in's Herz.

Bernauer.

Wenn sie eins hat! wenn sie eins hat!

Albrecht.

Nicht weil Ihr droht, denn Eu'rer Drohung lach' ich,

Nur weil ich ihrer Liebe Raum will geben,
Sich zu verklären. So; hier steht Ihr frei,
Agnes Bernauer; so freiwillig stell' ich
Mein Recht und die Gewalt, die Priesterspruch
Mir gab, zurück in dieses Mannes Hände.
Nur Eu're Liebe und freiwill'ge Treu'
Soll Euch mir halten, wenn sie stark genug,
Sich zu bewähren. Frei folgt Eu'rem Herzen.
Wollt Ihr mit diesem Mann, so zieh'
Ich ruhig meines Weg's und nicht mein Anblick
Soll je, ein stummer Mahner, vor Euch treten.
Nur Euer freies Wort giebt Euch von Neuem
Zum Weibe mir; so wenig soll Euch Zwang
Von mir geschehn, daß Zunge selbst und Blick
Ich geb' gefangen in des Schweigens Bande.

Hanns.

Nun, so ersteigt sein Liebesübermuth
Den Gipfel. Höher klimmt kein Sinnen mehr.

Melchior.

Herr, lengnet immer; Euer Thun zeigt, wer Ihr seid. Meiner Treu, das heißt stolz und fürstlich gehandelt. Und nun, Nachbar Kaspar, versucht Euer Glück. Sagt Ihr, daß nichts Gutes herauskommen kann bei einer solchen Eh', die alle Stücke an sich hat, die eine, die glücklich werden will, nicht haben darf. Als erstlich: zu rasch, zweitens gegen Aelternwillen, drittens wegen der Ungleichheit, viertens und letztens wegen des Gewissens, und fünftens, weil nichts Gut's dabei herauskommen kann. Lieb' ist blind. Macht ihr die Augen auf; stecht ihr den Staar, eh's Meister Reue thut; der macht's nicht sanft, und auch nicht eher, als bis es zu spät ist.

Bernauer.

Komm' her, mein Kind, wenn Du mein Kind noch bist.
Komm' her von Ihm, der Dich verlocken will.
Du kennst die Welt nicht, trau'st der Katze Streicheln.

Sein ehrlich Weib? Du siehst den Köder nur
Und nicht die Angel, nicht den Lauerer,
Der Dich berücken will. Wie, weißt Du's nicht,
So laß Dir's sagen. Solch' ein Lau'rer fängt
Dir Jede anders; solch ein Klügling sieht's
Am Auge Jeder an, wie er muß kommen,
Die leicht'sten Fischlein fängt er mit der Hand,
Den leichten zeigt er Gold; Gewalt und List
Macht ihm die schwerer'n kirr, die schwersten leitet
Geheime Eh' als Köder an der Angel,
Für Dich ein Eisenband, für ihn ein Strohhalm.
Weißt Du, wie lang' geheime Eh' ihn bindet?
Nicht länger, als des Blutes Hitze dampft.
Meinst Du, der Sammt zu Deinem Antlitz trägt sich
Nicht ab wie and'rer Sammt? und länger hält Dein Lärvchen,
Als einen kurzen Dirnensommer durch,
So lang' die Rosen blüh'n und Käfer schwärmen?
Und solche Liebe länger als Dein Lärvchen,
Und länger solche Treu' als solche Lieb',
Und länger solche Eh', als solche Treu'?
Ein kurzer Sommertag und Euer Sammt
Ist abgetragen, alt und fadenscheinig.
Soll er Euch länger tragen als sein Wamms?
Dann fort mit Dir und mit dem Wamms zum Trödler!
Und vielleicht nicht so lang', denn je süßer die Speise, desto schneller sättigt sie. Und wie willst Du Dein Recht geltend machen? O, Die biegen das Recht, wie sie's brauchen. Die machen das Gesetz selbst zum Kuppler ihrer Lüste.

Agnes.

Ihr kennt ihn nicht. Nein, Vater, nein; Ihr irrt.

Bernauer.

Und kennst Du ihn? Wie? schon 2 Stunden lang?
Und wären's Jahre, wer kennt einen Menschen?
Wer kennt mehr von einem Menschen, als was er

von ihm glaubt? Und das ist nicht mehr, als er von ihm wünscht. Und wenn er's jetzt redlich meint, wird er's immer? Die Lust nach einer Speise hört mit der Sättigung auf. Und wenn er's redlich meint, um so schlimmer für Dich. Glaubst Du, sein Vater und seine Ritter und Herrn werden's geduldig tragen, wenn er eine verachtete Baderdirne über ihre stolzen Weiber setzt? Weißt Du, wie's der schönen Holländerin ging, die seinen Großohm mit seiner Landschaft entzweite? Sie büßte ihre Hoffahrt mit dem Tode. Nesel, willst Du mir den Jammer machen? Komm mit mir, Nesel, laß ihn geh'n.

Agnes.

Ich bin sein ehrlich Weib und muß ihm folgen.
Er wird mich schützen; er ist gut und stark.

Bernauer.

Und wer wird seine Liebe schützen gegen Reu'? Was wär' so stark, daß es Reue nicht zerfräße? Und meinst Du der Abstand zwischen Euch ist nur von Außen? Was kannst Du mit ihm gemein haben? Er hat andere Freuden und andere Leiden, andere Wünsche und andere Sorgen als Du. Er ist ein Geier, der auf Felsen nistet, Du bist ein Grasmückchen, das in Stachelbeerbüschen wohnt. Was willst Du am Hofe mit Deiner Einfalt, Deinem Kindervertrauen? Meinst Du, Lieb' macht solche Kluft eben? nein, sie versteckt sie nur; sie vertreibt nicht die Gefahr, sie macht nur blind dagegen. Ja Du meinst, er wird immer so denken und Du wirst immer so denken, wie jetzt?

Agnes.

Ja, Vater, das weiß ich gewiß. Doch Ihr,
Ihr werdet anders denken. Seht Ihr, das
Kann mich zum Weinen bringen, denk' ich mir's,
Wie Ihr bereut, daß Ihr ihm Unrecht thatet.
Nein, Vater, das darf Euch nicht traurig machen.
Er zürnt Euch nicht; gewiß nicht; er ist tausendmal
So gut, als ich, und hat Euch lieb wie ich.

Bernauer.

Was? bedauerst Du mich, wahnsinnig Kind? Heb' Dein Bedauern auf für Dich selber, o Du wirst's brauchen, wenn Du mich nicht hörst. Siehst, Nesel, er wird noch sehend werden, und Du wirst noch sehend werden, thörigte Dirne. Jetzt freu't ihn Deine Einfalt; hernach wird er sie Albernheit nennen, und sich fragen: was hat mich genarrt? Wie willst Du eine Herzogin vorstellen, Du armes Ding? Jetzt sieht er nur Deine Tugenden, bald wird er nur Deine Mängel seh'n, und die werden ihm wachsen von Tag' zu Tag'. Gieb Acht, unglücklich Ding, er wird Dir Deine Armuth und die Baderdirne noch vorwerfen, wenn sein Stolz sich auf sich selber besinnt; gieb Acht, gieb Acht. Nein, gieb nicht Acht; laß' ihn und komm' mit mir. Du gehörst in das Bürgerhäusel, in das Gärtchen daran. Was willst Du am Hofe? Kommst Du, Nesel? kommst Du?

Agnes.

Herr, redet Ihr; mir glauben
Sie nicht. Herr, redet Ihr, Euch müssen sie's.
Ihr seid so klug, erklärt Ihr's ihnen, Herr;
Ihr könnt's mit einem Wort. Und hören sie
Nur Eurer Stimme Klang, sie müssen glauben.

Albrecht.

O süß' Geschöpf! Wie mir die Seele bebt,
Das Wasser aus den Augen brechen will,
Doch zwing' ich mich, da's Dich noch himmlischer
Gilt zu verklären! — Habt Ihr solch' Vertrau'n?
Und doch sprach Euer Vater wahr; Ihr kennt mich
Seit Stunden erst, ihn kennt Ihr lebenslang;
Ihr selbst, Eu'r Denken ist noch nicht so alt
Als seine Liebe, das Gedächtniß jedes
Von Eu'ren Tagen trägt 'ne Liebesnarbe
Von ihm auf seiner Stirn'; was that ich noch,
Sie aufzuwiegen? Wie? besinnt Euch doch.
Wenn Ihr vertrauen müßt, müßt Ihr's nicht ihm?

Seht hin, sein weißes Haupt, und rührt's Euch nicht?
Geht Ihr von ihm, wie von dem einen Spiel'
Ein Kind zum andern läuft?

Agnes.

Nein, lieber Herr,
Es thut mir weh; vielleicht ertrüg' ich's nicht,
Wüßt' ich nicht, daß er anders denken wird,
Kennt er Euch erst.

Albrecht.

Und wenn er mich nun kennte?
Und kennte besser mich als Ihr?

Agnes.

Nein! nein!

Albrecht.

So sag' ich Euch, der alte gute Mann hier,
Ging nicht umsonst beim Leben in die Schule.
Seht Ihr, sie Alle, die uns hier umsteh'n,
Sind seiner Meinung. Kenntet Ihr die Welt,
Ihr wär't es auch. Kein Wort von ihm, wozu
Die Welt nicht Tausende von Beispiel'n böte.
So wirbt der Großen Wollust, wie er sagt,
Und hält geheime Eh' als Köder hin,
So reißt Gewalt das Band und giebt dem Hohne,
Der Schande hin das gläubige Vertrau'n.
So schwillt des heißen Blutes Woge schamlos
Und unterklüftet alles Heilige,
Daß nur ein Mittel sichert vor Betrug,
Das Mittel: nie zu trau'n. Und dennoch traut Ihr?

Agnes.

Ihr sagt's, und seid so klug; ich glaub' Euch, Herr,
Die ganze Welt ist schlimm; doch Ihr seid's nicht.

Albrecht.

Und bin ich's nicht, kann ich's nicht werden noch?
Macht einen Gott aus mir? Ich bin ein Mensch,

Ein Menſch wie Jeder, ſeht, von Fleiſch und Blut,
Mein Denken iſt begrenzt, mein Fühlen wechſelt
Wie and'rer Menſchen Fühlen; was Gewalt
Hat über And're, das beherrſcht auch mich;
Gebrechlich iſt ſo Lieb' als Haß in mir.
Nein, ſprecht nicht jetzt, ſonſt ſchelt' ich Euch leichtſinnig.
Sprecht Ihr und habt bedacht nicht, was ihr ſprecht,
— Kaum noch zwing' ich mir's ab, ſie ſo zu quälen —
Schweigt jetzt — und denkt zurück an jedes Zeichen
Von Lieb', das dieſem weißen Haupt Ihr ſchuldet.
Dann ſprecht zu ihm, doch eher nicht.

Agnes.

Mein Herr,
Ich thu's, weil Ihr es wollt, nicht, weil es nöthig.

Hanns.

Nachtwandelei der Leidenſchaft, wiegſt Du
Dich ſchwindelnd ſelbſt im blinden Uebermuth
Der Sicherheit?

Seibelſtorfer.

Er kann's getroſt, denn ſie
Führt ſeine Sache ſelber gegen ihn.
Und käm' ein Engel, um ihn anzuklagen,
Der Himmelsbote macht' umſonſt den Weg.

Melchior.

Nun, Nachbar, ſteht Euch der Verſtand ſtill wie mir? Könnt Ihr darauf was ſagen?

Bernauer.

Siehſt Du, wie er klug iſt, die Schuld von ſich zu wälzen, damit er ſagen kann, er hat Dich nicht gelockt, Du haſt Dich der Schande aufgedrungen?

Agnes.

Nun, Vater, ſeht Ihr doch, wie brav er iſt.

Hanns.

Recht so. So zieht die Leidenschaft sich Nahrung,
Aus dem, was Gift ihr müßte sein.

Bernauer.

Komm', komm'!

Agnes.

Ihm muß ich folgen, Vater; zürnt mir nicht.

Albrecht.

Und wie? wenn ich so wäre, wie er sagt,
Und Alles würde, wie's der Mann hier sagt?
Und wahrlich! wider die Vernunft wär's nicht,
Wie? wenn selbst Tod Euch drohte, wie er sagt, —
Doch ging't Ihr mit mir? Wie?

Agnes.

Doch ging ich mit Euch;
Und drohte Tod, denn sterben müßt' ich doch.

Albrecht.

Und sterbend klagtet Ihr uns Beide an,
Mich und den Mann hier —

Agnes.

Nein; nur mich. Der Vater
Und Ihr, Ihr thatet, was Ihr konntet, Herr;
Was kommen kann, ich trag' die Schuld allein.

Albrecht.

Du trägst — o aller Himmel Himmelsmacht! —
Du trägst — Du — Herz des reinsten Engels — Du
Du, Seel' der Wahrheit selbst — Du hört'st mich jauchzen,
Bräch' tiefstes Mitleid mir die Stimme nicht,
Daß ich Dich so gequält. Fließt, fließt
Nur, Augen — hier, seht Alle,
Es weint ein Mann, deß Augen nie der Schmerz
Den Weiberthau entpreßte. — Seligkeit allein

Löst ihren Quell! — Nun, Vater meines Weibes,
Ihr folgt uns.

Bernauer.

Euch? dem Teufel, doch nicht Euch.
Kommt, Nachbar Melchior.

Melchior.

Ja, Ihr habt gethan, was Ihr konntet; Ihr habt Eu're Seele gerettet. Und wir auch. —

Bernauer.

Geht, wohin Ihr wollt. Nimmt Euch der Himmel auf, geh' ich in die Hölle, um Euch nicht zu begegnen. Hahaha! Ich hielt sie blind und wollte sie sehend machen, und ich war blind, 18 Jahre lang blind und sie hat mich sehend gemacht. Sehend, daß mir die Augen übergeh'n — nein, das sollen sie nicht. Sie hat Spiegel genug für ihre Hoffahrt, sie soll keine Thräne haben von mir, ihre Schande d'rin zu spiegeln — nicht eine! nicht eine!

Agnes.

Vater, brecht mir nicht das Herz. Ich hab' Euch geliebt, wie ihn. —

Bernauer.

Lügendirne!

Agnes.

Ihr habt Recht, Vater, ich log. Nein, so hab' ich Euch nicht geliebt; so nicht, Vater, und doch war't Ihr einmal mein Leben. Ich hätte so viel für Euch thun können, wie für ihn — nein, soviel nicht, aber doch viel, viel — mehr als für mich.

Albrecht.

O süße Wahrheit!

Bernauer.

Recht, tauft ihre Lüge Wahrheit, ihren Leichtsinn

Vertrau'n und ihre Hoffahrt Liebe. Jeder Betrug am Anderen betrügt ſich ſelber mit.

Agnes.

Vater, geht mit uns.

Bernauer.

Sagtet Ihr was? Ei da, ſeidene Dame, ich bin kein Herzog; Ihr irrt Euch. Ihr nennt mich Vater und ich hab' nie ein Kind gehabt. Ich will Euch was ſagen: Ihr angelt nach der Herzogin — von Liebe weiß Eure geſchminkte Seele nichts — nicht er lockt Euch, Ihr lockt ihn; nicht er betrügt Euch, Ihr betrügt ihn. Und ihm ſagt, wenn er Eure Liebe prüfen will, ſoll er Euch ſagen, Ihr dürft nicht ſeine Herzogin ſein, und laßt ihn ſeh'n, wie lang' Eure Liebe hält. Und nehmt Euch ein Beiſpiel an meinem geweſenen Kind, geſtickte Dame. Sie hat mich ſehend gemacht, Ihr werdet ihn ſehend machen. Thoren giebt's genug, aber Jeder iſt's nur, ſo lang er's iſt. Und nun — Ihr wollt einen Abſchied von mir gemeinem Mann? Segnen kann ich Euch nicht und fluchen will ich Euch nicht; es wär' überflüſſig; Ihr flucht Euch ſelbſt, Euer Thun iſt Euer Fluch. Er wird mich an Euch, Ihr mich an ihm rächen; ich brauche nichts dazu zu thun. Und nun, geſtickte Dame, geht mit Gott, geſtickte Dame, oder mit wem Ihr wollt. Aeltern gegen Euch, Gewiſſen gegen Euch, die ganze Welt gegen Euch; ſeht, ob Euer Leichtſinn das überſchwatzen kann.

Albrecht.

Wohlan, nach Straubing, komm!

[ab mit Agnes.]

(Hier noch einige lange Reden, vor dem Abgange Beider, von mir weggelaſſen. H.)

Melchior.

Ihr ſollt vernünftig ſein, ſag' ich Euch, Nachbar; Ihr ſollt vernünftig ſein. Mit ſolchen Reden und Ge-

danken bringt Ihr Euch immer mehr außer Euch. Laßt sie fahren; denkt, der Raimund ist Euer Kind.

Bernauer.

Ihr redet. Ihr habt kein Kind gehabt. Was wißt Ihr? Wer ein fremd Haus brennen sieht, der kann die Hände falten und sagen: Gott hat's gegeben, Gott hat's genommen. Ich bin ihre Mutter gewest; ich hab' nicht wieder gefreit, wie ihre Mutter gestorben war, ich hab' Keiner den Muttertheil an ihrer Lieb' gegönnt. Sie war kaum drei Jahr', da hab' ich Den schon gehaßt, der mich einmal um ihre Lieb' bringen sollt'. Mit dem Raimund wär' sie in meinem Hause geblieben, und hätt' mich am liebsten gehabt nach wie vor. Recht! recht! der wird's ihr eintränken noch, mit dem sie läuft. Wenn er sie satt hat, wird sie an seine Pagen kommen, und herunter, immer tiefer herunter, bis der unterste Rüdenbub' satt ist, und sie mit den Füßen von sich stößt — o, ich seh's, hahaha, ich seh's, und wie sie in die Welt hineinläuft, die schönen Haare wild um's verfallene Gesicht. Ich muß mein Kind wieder haben, was? Ihr könnt sie verhöhnen, Ihr seid ihr Vater nicht; Ihr wißt nicht, wie schön und wie lieb und wie gut sie war. Ich will sie wiederhaben; er soll sie nicht verderben; es wird mir noch einfallen, wie; es muß mir noch einfallen, wie.

Melchior.

Kommt mit heim; das sind ja doch nur konfuse Reden. Raimund, helft mir ihn heimbringen.

Raimund.

Lebt wohl, Meister, lebt wohl!

Melchior.

Nu; ist der auch toll?

Bernauer.

Ich geh' zum Kaiser; Du sollst sie noch kriegen, Raimund.

Raimund.

Ihr und ich seh'n sie nicht wieder. Ich bin schuld, d'rum geh' ich zu des Vizedoms von Straubing Werbern. Der Kaiser hat für sich zu thun. Was kümmert der sich um uns? Lebt wohl, Meister. Der Vizedom wirbt gegen den Bärtigen. Leb wohl, Augsburg, ihr Häuser, ihr Thürme, ihr Straßen! O ging's schon in den Krieg! O ging's schon in den Tod! Ade! ade! [ab.]

Bernauer.

Raimund!

Melchior.

Er ist schon fort.

Bernauer.

Recht so; aber ich will sie schon wieder haben und will ihn schon wieder haben! Der Alte, der Ernst, kommt nach Augsburg zum Turnier. Er muß seinen Sohn zwingen, sie herauszugeben.

Melchior.

Ihr seid wahnsinnig. Ihr wollt's dem Ernst verrathen? Ihr wollt ihn und ganz Baiern auf Euer Mädel hetzen?

Bernauer.

Sagt mir nichts; ich hör' nicht auf Euch. Der Ernst ist mild; erfahren thut er's doch einmal; besser so, als wenn er denkt, wir haben seinen Sohn gelockt. Besser der erste Verdruß, als der letzte. Besser, sie wird ihm genommen, als daß er sie von sich jagt.

Melchior.

Mag kommen, was will; jetzt könnt Ihr noch sagen: Ihr habt das Eure gethan; sie selber hat's nicht besser gewollt.

Bernauer.

Sagt mir nichts, ich geh' zum Ernst.

Melchior.

Jetzt seid Ihr noch ohne Schuld an ihrem Unglück, nehmt ihr nicht die Schuld ab und hockt sie auf Euch.

Bernauer.

So sagt ein ander Mittel, und wißt Ihr keins, so schweigt. Ich muß mein Kind wiederhaben! [ab.]

Melchior.

Wie vernünftig habt Ihr Eu'rem Mädel gerathen, und nun seid Ihr so blind wie sie!

So schafft sich Jeder selber Noth zur Noth;
Ist weise, wenn er Ander'n räth, und toll,
Wenn er dem Rathe selber folgen soll!

Ich will seh'n, ob ich's hindern kann. [ab.]

Ende des zweiten Aufzugs.

— Mitten in der Ausführung dieser fünften Umdichtung blitzte dem Dichter, wie aus den Planheften erhellt, plötzlich der Gedanke einer neuen Exposition auf, die nun in der Zauberspiegelscene der sechsten Bearbeitung die Handlung rascher und theatralisch-wirksamer einleitete. Die Charaktere wurden hier ethisch tiefer behandelt, der Plan trotz immer neuer Abänderungen bis zum Ende des Dramas vollständig entworfen.

Herzog Albrecht — ein junger, schwärmerischer Idealist, der, auf die höfischen Umgebungen mit dem Stolz geistiger Ueberlegenheit herabsehend, in seinem

leidenschaftlichen, von glühender Phantasie gesteigertem Drange nach Wahrheit, die Lüge in allen ihren Gestaltungen aufdecken, sie aus allen Verstecken und Schlupfwinkeln aufjagen will:

„Mich täuscht nicht Schein, der Allerweltsbeschwatzer,
Den Blick laß ich im tiefsten Grunde ankern,
Und unbeirrt vom Wellenschlag der Flache
Und ihren Bildern, die den Himmel lügen,
Als wohn' er ihr im Schooß mit Sonn' und Sternen,
Forsch' ich den Dingen auf den Kern." —

Für die ehrgeizigen Fürstenpläne des Vaters, der seinen idealistischen Träumereien abhold ist, hat er nur ablehnenden Trotz und die ironische Verachtung des Idealisten. Er möchte ein Reformator auf dem Throne werden; — eine geniale, nur zu ungestüme Natur, die alle Schranken der Convenienz brechen will aus Liebe zur Wahrheit. Die ihm früher verlobte Braut, Elsbeth von Württemberg, war ihm untreu geworden, um so entschiedener sträubt er sich nun gegen eine vom Vater gewünschte Convenienz-Ehe mit Anna von Braunschweig. — Er möchte geliebt sein, um sein Selbst willen, nicht als Herzog und Fürst. Er möchte ihn finden und leeren „den Wonnekelch, geliebt sein um sich selbst." — Die rührende Geschichte vom „armen Heinrich" zeigt ihm ein weibliches Ideal innigster, aufopfernder Liebe in der Gestalt eines schlichten Mädchens aus dem Volke — er glüht für die erwachende Volkspoesie, gegenüber der verfallenden Hofpoesie — es ist eben eine Zeit, wo Realismus und Idealismus, Aristoteles und Plato in den Geistern kämpfen, wo aus gewaltigen Gährungen eine neue Weltepoche hervorbricht. — Seine geistige Ueber-

legenheit, sein Wahrheitssuchen, sein Hohn gegen alle Convenienz macht ihn dem Hofe verhaßt; seine Freunde möchten ihn von seinem skeptischen Idealismus heilen. „Er sehe die Dinge so lange an, bis sie unter seinen Blicken welkten;" sein geistiger Hochmuth steigt nur noch mehr durch solche und ähnliche Bemerkungen. Dieser Hochmuth ist der scharf ausgeprägte, durch idealistisches Feuer immer mächtiger hervorbrechende tragische Keim seines Geschickes, ist das Grundwesen seines Charakters. „Er streift den Farbenstaub ab von den Schmetterlingsschwingen des Lebens, und habert dann mit dem Leben selbst, wenn es ihn täuscht. Der Blick, der die Dinge der Welt zu genau ansieht, entzaubert sie." Sein Zorn und Haß gegen die Lüge der Welt, des Hofes erreicht eine krankhafte Höhe, das Leben wird ihm immer öder und nichtiger. Fände er ein Herz, das ihn liebt um sein Selbst willen, eine durchaus wahrhaftige weibliche reine Natur — er würde sie über Alle erheben. Dies die Grundzüge seines Charakters.

Er kommt nach Augsburg zum Volksfest. Er erfährt durch seine Freunde von einem wahrsagenden Zauberspiegel, der den Menschen die Erfüllung ihrer innigsten Herzenswünsche vorhersagen, der vom Volk viel besucht und befragt werde. Er will den Spuk, den er als Freigeist ironisch belächelt, zum Spaß mit ansehen. Obgleich er incognito in Augsburg weilt, hat doch seine Schönheit und Jugend die Augen der Augsburger Schönen bereits lebhaft beschäftigt. Auch Agnes hat, von ihm nicht bemerkt, ihn im Stillen oft bewundert. Isotta, eine Italienerin, die Frau seines Freundes Hanns Zenger, eines derben Realisten, der seinen Träumereien mit sa-

tirischem Humor begegnet, Isotta erfährt, daß Albrecht den Spiegel befragen will. Sie versucht die Besitzerin des Zauberspiegels, die alte Walpurgis, zu bewegen, sie selbst im Spiegelbilde dem Herzoge zu zeigen, um seine Liebe zu entflammen. Denn sie liebt ihn mit leidenschaftlicher Gluth, mit ihrem Gatten lebt sie in einer Zwangs- und Conventions-Ehe. Walpurgis, die weise Frau aus Ungarn genannt, ist eine Schwester des alten Bernauer. Sie war nach einem abenteuerlichen Leben längst verschollen, und kommt unter fremdem Namen zum Volksfeste nach Augsburg. Als sie erfährt, der Herzog wolle ihren Spiegel befragen, kommt sie auf den Gedanken, nicht die Isotta, sondern ihre Nichte Agnes dem Herzoge im Spiegel zu zeigen. Sie hofft auf reichen Gewinn, wenn des Herzogs Liebe für Agnes entzündet, wenn sie ein Herzogsliebchen werde. Diese, in eigenthümlich-mysteriöser Beleuchtung gehaltene Scene ist die Expositionsscene des Hauptstückes der vorletzten Behandlung. — Agnes, schön, jung, vom Volke „der Engel" genannt, von den Huldigungen aller Bürger verwöhnt, aber von Liebe unberührt, naiv, eitel, schon als Kind sich gern im Spiegel des Brunnens betrachtend, „im Märzblumengeschmeide, als wär' sie, wie die Base sagt, eine Fürstentochter in Sklaverei", verliebt in des Herzogs schöne, jugendliche Gestalt — läßt sich, wenn auch erst wiederstrebend, in munterer Mädchenlaune von der Alten zu diesem Hexentrugspiele verleiten. Sie tritt in den Zauberspiegel. — Albrecht wird von ihrem Anblick leidenschaftlichst entflammt, er erblickt in ihr das Ideal der Träume seines Herzens. — Auf dem von der Stadt veranstalteten Hochzeitsbankette H. Zengers sieht

er Agnes, er wirbt um sie, drängt sie rasch entschlossen zu heimlicher Ehe. Ihn fesselt mit unwiderstehlicher Gewalt die Naivetät, die heimlich-stille Enge, die liebliche Unschuld des unbefangenen, arglos-heiteren Bürgermädchens. Von seiner Schönheit, seiner schwärmerischen Gluth, vom Glanze seiner Bildung ist ihr ganzes Wesen bezaubert, gefangen. Er scheint ihr so bleich, so unglücklich, sie fühlt mit ihm inniges Mitleid. Der Eitelkeitszunder flammt in Liebesgluth auf, die Aussicht auf Glanz und Glück erregt ihre Sinne, in holder Verwirrung kann sie der verführerischen Schicksalslockung nicht widerstehen — sie folgt ihm zur heimlichen Trauung. — Isotta ahnt und erfährt, daß Agnes im Spiegel war, daß sie durch Trug ihr zuvorkam. Ihr Plan ist nun vereitelt, der Ehebund geschlossen. Sie, die stolze Adelige, soll einer Bürgerdirne unterthänig, ihr auf's Schloß Albrechts in Straubing folgen, sie folgt ihr, — um den Bund so bald als möglich zu trennen. — Der alte Bernauer stellt sich, nachdem die Trauung vollzogen, der Tochter zornig warnend in den Weg, sie folgt dem Gatten, verläßt den Vater und Raimund. Albrecht sieht darin die sicherste Probe ihrer Wahrhaftigkeit, ihrer innigsten Liebe. Er wird nun Alles ihr aufopfern, sie gegen Alle vertheidigen, sie über Alle erheben. — Und doch hat sie ihn, wenn auch nur in eitler Mädchenlaune, trotz all' ihrer naiven Kindlichkeit getäuscht. Wenn er das erfährt, wenn man ihm das beweist, — dann wird der Wahrheitsheld sehen, daß die Lüge, der er entfloh, auch den Ueberklugen gefangen hat, dann wird sein Stolz erwachen, er wird den heimlichen Bund trennen, sie verlassen. So hofft Isotta, darauf gründet sie ihren

Plan. — Agnes kann und darf's ihm nicht ſagen, daß ſie im Spiegel war, daß ſie ihn, den Herzog, kannte, als er um ſie warb; die Walpurgis hat es ihr ſtreng verboten, noch mehr verwehrt es ihr mädchenhafte Schüchternheit und Scham — aber es quält ſie, es trübt ihr Glück, ihren Frieden.

Der Vizedom hat durch Iſotta von dem heimlichen Ehebunde gehört und nöthigt Albrecht, der auf dem Turnier zu Regensburg nach des Vaters Einladung erſchien, zu einer Erklärung über das Gerücht ſeiner unebenbürtigen Vermählung, das, wenn es ſich beſtätige, ihm die Schranken des Turniers verſchließe. Albrecht erklärt öffentlich, Agnes ſei ſein Weib, er entehrt den Vizedom, er trotzt dem verſammelten Adel. — Gleich nach dieſer markig ausgeführten Scene, die Albrecht auf der ſtolzen Höhe ſeines triumphirenden Glücks-Bewußtſeins zeigt, tritt der tragiſche Umſchwung ein; er erfährt durch Iſotta's Veranſtaltung, daß Agnes ihn getäuſcht hat. Er glaubt es nicht — und doch — wenn's ſo wäre, wenn er wirklich betrogen wurde, — was iſt dann ſeine Ehe, die er gegen Alle verfechten wird, der Fürſtenpflicht, dem Vater gegenüber, anderes, als ein ungeheurer Frevel? Er zweifelt an Dem, was er verfechten will und muß.. Er will ſie prüfen, um Allen zu zeigen, er habe Recht, ſie ſei die Wahrheit ſelbſt. Er kann's, er will's nicht glauben, daß ſie falſch iſt. — „Was thun? ſie fragen? Thorheit. Ihr auf dem Schloſſe als Herzogin huldigen laſſen, damit, Verſtellung vergeſſend, der Geiſt heraustrete, der ſie regiert, und für ſie zeuge oder ſie anklage." War's eine Höllentäuſchung, ſo will er durch eine ähnliche Täuſchung die Wahrheit erproben. Der

Wahrheitsheld — flüchtet selbst zur Lüge, um die Wahrheit zu finden. Mit festlichem Prunke soll sie in Straubing als Herzogin empfangen und begrüßt werden, er wird sehen, wie sie sich dabei benimmt, sie scharf prüfen, ihr in's Herz schauen. Diese in einer genialen, leider nur skizzenhaften Scene dargestellte verwegene Liebesprobe zeigt, daß Albrecht schon viel zu viel zweifelt, in einer Lage, wo nur fester Glaube und unerschütterliches Vertrauen zu menschlichem Glück führt. — Aber auch wenn sie ihn getäuscht hat, er wird, er kann es der Welt nicht gestehen, er wird sie als sein Weib gegen Alle verfechten, sein Stolz kann es nicht dulden, sich betrogen, bemitleidet zu sehen. Er hofft, was er schon nicht mehr glaubt, er schwankt in dämonischer Unruhe zwischen Glauben und Zweifel.

Ihr ganzes Wesen ist dem seinen entgegengesetzt, — sie verstehen einander nicht. Was Beide aneinander reizte, ihre engbeschränkte Naivetät, der Glanz, die vorurtheilsfreie Kühnheit seiner Bildung, das zeigt sich als eine sie trennende Kluft, die sich zwischen ihnen immer mehr enthüllt, sie war vom Anfang an da, nur schwärmerischer Idealismus konnte das Wagniß eines innerlich so ungleichen Ehebundes unternehmen. Isotta sucht das innerliche Mißverhältniß beider Naturen noch zu verschärfen, um sie von ihm zu reißen mit List oder Gewalt. Sie ist im Einverständniß mit dem Vizedom, der seit der Entehrung durch Herzog Albrecht auf dem Turniere, aus Adelsstolz, Haß und Rachsucht sich an dem ihm Liebsten, an seiner Dirne rächen wird, da er vom Herzog Ernst die Vollmacht erhielt, die bedrohte Fürstenehre zu retten. — Leider enden bereits hier im An-

fange des 3. Aktes die Ausführungsfragmente. Der Charaktercontrast des Paares, dessen dramatische Entwickelung bereits in der Prüfungsscene des 2. Aktes begann, sollte nun das Hauptinteresse des Drama's werden.

Auch dies hier Folgende skizzire ich nach vielen immer wieder veränderten Planheften und Scenenentwürfen, um zu zeigen, wie der Dichter von „Zwischen Himmel und Erde", mit genialem Blick in die verborgenen Tiefen und Abgründe der Menschenbrust, den psychologischen Prozeß einer wahrhaft tragischen Mißehe zu entfalten und darzustellen gedachte. — Die Intriguenhandlung der Isotta, ihr Verhältniß zu dem sie entlarvenden Gatten ist nur flüchtig angedeutet, nicht völlig abgeschlossen. —

Albrecht und Agnes verstehen einander immer weniger. Sie liebt ihn, — aber in ihrer eigenthümlichen Art. Ganz in ihrem Glücke versunken, ahnt sie nicht, daß er an ihr zweifelt. Wenn er in sie dringt, um ihre Liebe zu prüfen, wird sie immer verschüchterter, sie verschließt gleich einem noli me tangere ihre Liebe immer tiefer. Ihre naive Kühle, gegenüber seiner fieberhaften Gluth, bestärkt ihn noch mehr im Gedanken, sie liebe ihn nicht. Sie erliegen weit mehr den inneren als den äußeren Feinden. — Ihr Leichtsinn hat sie im Anfang zu einer Lüge verführt, die ihrer eigentlichen Natur fremd war; daß sie, wenn auch in kindlichnaiver Uebereilung gelogen hat, daß dies ihn irren mußte, sie muß es schwer büßen. — Alles in ihr ist mild, in ihm Alles heftig und verwegen, Freude wie Schmerz.

Der durch die Turniervorfälle erzürnte Adel läßt Albrecht melden, er müsse dem Thron entsagen oder der Agnes; eine fürstliche Gemahlin wählend. Als

Weib im heimlichen Liebesbunde könne er ſie behalten, nicht als Herzogin. Er kommt auf den frevelnden Gedanken, ſie damit zu proben. Ergiebt ſie ſich darein, ſo zeigt ſie ihm damit ihre ſich über Alles hinausſetzende Liebe, — wo nicht, ſo war's ihr nur um die Herzogin, ſo iſt er betrogen. — Sie hält feſt an der Ehre, nur als ſein ehrliches Weib will ſie bleiben. „Die beſchränkt-Buchſtabennärrin", ſo denkt er. Und doch iſt er ſelbſt ſo beſchränkt, ſo wahnſinnig blind, trotz all' ſeiner Bildung. „Sie will Herzogin ſein", ſein Opfer war alſo eine Thorheit, ein Frevel. Iſotta reizt ihn, beſtärkt ihn in dieſen Gedanken. Unter dem Scheine wohlwollender Freundſchaft hat ſie dem Zuſtand der Agnes beobachtet, ſie räth ihr, die des Herzogs Verſtimmung nicht begreift, ſich herzoglicher, minder bürgerlich zu benehmen. Agnes fühlt, daß ſie das nicht könne, ſie verſuchts, und irrt ihn dadurch nur noch mehr. Sie fühlt ſich fremd, nicht daheim in ihrer Umgebung, wurzellos, als eine Eindringlin im Schloſſe — ihr Heimweh nach dem Vater, der ihr ja Alles vorherſagte, erwacht — ſie ſehnt ſich nach der ſtillen Enge ihres Gärtchens, nach Raimund. Sie ſingt Nachts in ſtiller Verborgenheit mit Beaten die alten wehmüthigſchlichten Volkslieder der Heimath. Der Glanz nach dem es ſie lockte, er ward ihr zur Qual. — Iſotta hofft, ſie werde von ſelbſt gehen, oder Albrecht ſie gehen heißen. Sie läßt deßhalb den alten Bernauer herbeirufen, als wär' es von Agnes gewünſcht und veranſtaltet. Dem Alten gilt der Herzog, nachdem er Agnes auf dem Turnier als ſein Weib anerkannt hat, für durchaus brav, nur ſeiner Agnes macht er Vorwürfe, daß ſie ſich in eine ſo ganz unpaſſende

Lage gewagt hat. Albrecht hält des Alten Benehmen für eine berechnete Rührkomödie, sein Fürſtenſtolz zeigt ſich gegenüber dem Baderſchwiegervater in beleidigendem Humor, ſich ſelbſt verſpottet er als Hexenvetter. Sein ganzes Weſen nimmt immer mehr den Charakter der Verwilderung an. Agnes iſt fromm, ihr iſt Angſt um ſein Seelenheil — das reizt den Freigeiſt in ihm, er hält auch dieſe Frommheit für Heuchelei. „Sie will beten — auch den Himmel betrügen!“ — Der Alte will die Tochter mit fortnehmen, ſie bleibt. Was ſoll ſie in Augsburg — die Dirne — die man den Engel einſt nannte, die nicht Herzogin ſein ſolle? Sie wird an Allem irre, auch an ihm, ſo weh' es ihr thut. Hoffart, gekränktes Ehrgefühl weichen endlich tiefem, innigem Mitleid mit Albrecht. Sie ſieht ein, daß ſie ihn unglücklich gemacht und verdorben hat. Sie kann die Schmach nicht dulden, ihn zu verlaſſen, aber ſie will ihn von ſich befreien. Sie ſieht alle ſchweren Folgen ihres Leichtſinns, ſie begreift die Größe ſeines Opfers, das Volk flucht ihm und ihr. Da bringt er nochmals in ſie, ſie zu proben, ob ſie bleiben will, nicht als Herzogin. Von Iſotta aufgereizt, nennt ſie ihn falſch. — „Ihr war't es ſchon als Ihr warbet. Mein Vater ſagte es damals, ich glaubt' es ihm nicht. Ihr liebt mich nicht, — Gott verzeih' mir's, ich weis nicht, ob ich Euch liebe. — ‚Dir war's um die Herzogin zu thun — warſt Du im Spiegel?‘ — ja! — ‚war's um die Herzogin — oder weil Du mich liebteſt?‘ — erſt, Herr — ‚doch dann?‘ — dann liebt' ich Euch. — ‚Haha! Was haſt Du aus mir gemacht, geh', geh', verſchmitzte Dirne, es iſt nichts mit der Herzogin — geh' — noch heut'!“ — Sein Ideal iſt zertrümmert, er iſt ein

Narr der Wahrheit — seine Heldenthat wer eine Thorheit, ein Verbrechen. Ihr Betrug aus Naivetät, den ein Anderer, der ihre wahre Natur verstünde, ihr wahrscheinlich vergeben würde, ihm, dem stolzen Wahrheitsfanatiker ist er eine unverzeihliche Schändlichkeit. Und doch hat er ja selbst lügen müssen, um die Wahrheit zu erfahren; so ist gut und bös, wahr und falsch verzahnt und verwebt. Und doch — wenn er sie anschaut, scheint ihm Alles in ihr so hold, so wahr und unschuldvoll, so — nein! nein! — Er hat sich selbst und alle Anderen getäuscht, er ist doch betrogen, sie selbst hat es ihm ja gesagt und gestanden. Er fühlt, daß er betrogen zu werden verdiente. Er, der alle Schranken verhöhnte, findet sie nun in sich selbst, in der Kluft, die ihre Naturen trennt, sein Hochmuth, seine frevelnde Selbstüberhebung ist furchtbar gestraft. Ein Ideal hat er in ihr geliebt, das sie nicht war, nicht sein konnte, deßhalb verstand er, der intellektuelle Egoist, sie nicht, nicht ihre Liebe. — Ihre Liebe ihm zu beweisen, will sie sterben. Wo er an ihrer Hingebungsfähigkeit verzweifelt, da entschließt sie sich schweigend zur höchsten Hingebung. Er soll sie nicht mehr sehen, obgleich sie bleiben wird, als sein ehrliches Weib. — In steigender Verzweiflung, sucht er den Tod im Kampfe mit dem gegen ihn anstürmenden Adel. Die Feuerscheine des Bürgerkrieges lodern vor ihm auf, ihn verdüsternd. „Brennt, brennt ihr Flammen, brennt der Welt die Lüge aus, es bleibt nicht so viel Wahrheit das Bedauern zu erregen!“ Nun wird Agnes von Vizedom gefangen, da sie von Albrecht, von der Ehre nicht lassen will — muß sie sterben. Das erlöst sie vom Selbstmorde, den sie als höchste Schmach

verabſcheute, dem ſie aber doch, ſchon gelockt von den dunkeln Wellen der Donau, nicht hätte entgehen können. So wird ihr die Gewaltthat des Adels — durch eine genial-künſtleriſche Wendung des Dichters — zu einer befreienden That, ſie bringt ihr, was ſie ſucht — die Erlöſung. — Die Welt hat Recht, die Liebenden haben Unrecht. Agnes nimmt den Tod als wohlverdiente Strafe, als Büßung ihrer Schuld. Er giebt ihr die Einheit, den Frieden mit ihr ſelbſt wieder, die ſie verlor durch den Trug der Lüge. — Das Glück kam und zerrann Beiden gleich einem die Phantaſie berückendem dämoniſchem Märchentraume. — Inzwiſchen iſt der Vizedom im Kampfe mit Albrecht gefallen, man bringt den Entſeelten. Dann kommt Raimund und erzählt den Tod der Agnes, wie ſie dahinſchwamm auf den Wogen, die Hände gefaltet, als bete die befreite Seele noch für den Geliebten, „wie ſie dahinſchwand, gleich einem Lilienblatt — ſie ſtarb Euch zu retten, Euch ihre Liebe zu beweiſen.“ — „O Gott, ruft Albrecht, gieb die Wahrheit nicht den Menſchen, wenn ſie Dich darum bitten, ſie ſind blind, und zertreten das Kleinod, wenn ſie es haben, ſie ſind nicht für die Wahrheit geſchaffen. O ich mit frevlem Zweifel trieb ſie in den Tod!“ — Herzog Ernſt umfaßt den ohnmächtig Zuſammenbrechenden. „Er wird erwachen, und ſo, ſchwer geprüft, dem Lande ein beſſ'rer Fürſt ſein, als er es ungeprüft geweſen wäre. Denn Niemand ſteht feſter, als der vom Fall Erſtehende.“ Die Welt hat Wahrheit und Lüge gemiſcht — volle Wahrheit iſt in der Wirklichkeit nicht zu finden — Wahrheit und Lüge, Schein und Sein, in der unauflöslichen Verſchlingung eines tragiſch ſchuldvollen

Lebensschicksals zu zeigen, das war hier die tiefsinnige Absicht des Dichters. Der wahrheitssuchende Idealist, in tragischer Verblendung immer weiter abirrend von der Wahrheit, im Zweifel und Unglauben zusammenbrechend, der Priester der Wahrheit als Narr eines Mädchens, die schuldvoll, doch rein; falsch, doch im Grunde des Herzens wahr und treu, alle Folgen der Lüge büßen mußte, die sie mit ihrem innersten Wesen entzweite, gewiß ein in schwindelnde Tiefe der Menschenbrust hinableuchtendes, großartig angelegtes tragisches Seelengemälde, dessen Nichtvollendung beklagenswerth ist.

Das von Ludwig selbst aus verschiedenen Ausführungsfragmenten im Jahre 1856 zusammengestellte Hauptstück dieser Bearbeitung, eine Perle seines Nachlasses, wurde bereits im 2. Bde. der „Ges. Werke" mitgetheilt. Es wird nun erst, nach genauer Darlegung des ihm zu Grunde liegenden Planes, im Vergleich mit den Fragmenten der früheren Bearbeitungen, als ein bedeutender Fortschritt des Dramatikers erkannt werden.

Mitten im Feuer dieser Umdichtung drängte die erfindungsreiche, nimmerruhende Phantasie den Dichter zu einer durchaus neuen, nicht minder tragischen Behandlung des Stoffes. Nach Andeutungen in den Planheften wollte er den Stoff noch in der letzten Zeit „als ein tragisches Ehegemälde" in Romanform ausführen. Denn während der Dramatisirung war ihm die Fülle des Details so angeschwollen, daß die Gestaltung der Handlung einen breiteren Raum verlangte, als die enge Form des Bühnendrama's gestattet. „Die dramatischen Stoffe, so klagte er damals, die ich bebrüte, werden mir zu Romanstoffen, während jede Einzelnheit in ihnen

für eine dramatiſche Behandlung berechnet iſt, und ihr Recht an ſich nur durch ſceniſche und ſchauſpieleriſche Aufführung erhalten kann. Das Ganze findet in einem Drama nicht Platz, das Einzelne im Roman nicht ſeine geeignete Ausführung.“ Dieſer ſeltſame innere Widerſpruch ſeines Talents würde bei längerem geſünderem Leben, durch Produktion auf beiden Gebieten wohl geſchwunden ſein. —

Ehe wir nun zur Betrachtung der letzten, durchaus neuen Umdichtung der „Bernauerin“ übergehen, ſei hier noch ein kleines Fragment dieſer, ihr vorangehenden, Bearbeitung mitgetheilt, das im Hauptſtücke, in den „Geſ. Werken“, von Ludwig nicht aufgenommen wurde. Urſprünglich hatte er die Scene dieſes Fragments der Zauberſpiegelſcene als orientirende Einleitung vorangeſchickt. Der bedeutende und geiſtreich-ideale Dialog, die feinausgeführte Charakteriſtik Albrechts und ſeiner höfiſchen Umgebung, machen dies werthvolle Fragment, aus dem nur einzelne Züge in das Hauptſtück verwebt wurden, zu einem der intereſſanteſten ſeines Nachlaſſes.

Fragment aus „der Engel von Augsburg“ vom Jahre 1856.

Erſter Aufzug.

Bei Augsburg.

Zimmerleute arbeiten an den Turnierſchranken.

Albrecht, Zenger, Gundelfingen, Seibelſtorfer kommen im Geſpräch herein.

Hanns Zenger.

Auf mein Wort, gnädiger Herr, das Turnier wird Euch heilen. Wenn der Hengſt unter Euch ſchnaubt, und mit ungeduldigen Füßen die Erde haut, bis die Trompeten

endlich schmettern. Und nun Sporen ein, und als fährt Ihr auf dem Sturmwind hinein in den Staub der Schranken —

Albrecht.

Gieb Dir keine Mühe. —

Hanns.

Eu're Krankheit ist Verliegen. Sie fährt mit dem Staub der Schranken in alle vier Winde. Der Krach des Zusammentreffens, das Splittern der Lanzen —

Albrecht.

Noch vor Wochen vielleicht hätte mich schon Deine Schilderung glühen machen. Wie ich jetzo bin, ist mir der Krach der Lanzen ein Laut, ein Getös, wie ein anderes auch. Laß sein. Müh' Dich nicht vergeblich.

Hanns.

Oder gebt einen Streich an, wie sonst, einen tollen, aber lustig und klug, daß die Räthe Eu'res Vaters erschrecken, der Vizedom die Lippen beißt, und der Kanzler in seiner tiefsten Bemerkung stecken bleibt. Thut nur etwas, das Euch wieder ähnlich sieht.

Albrecht.

Es verdrießt mich Alles; es ekelt mich Alles an.

Gundelfingen.

Nehmt ein Buch zur Hand, gnädiger Herr. Den Parzival oder den Titurel. Wenn Euch die Wirklichkeit anekelt, flüchtet Euch in die Kunst.

Albrecht.

Die Kunst sollte uns die Wirklichkeit ergreifen und beherrschen lehren; das thut Eu're nicht. All Euer Singsang, was Ihr Kunst nennt, macht uns noch unzufriedener, als wir schon sein mögen. Es ist keine Natur darin. Bildung schreibt, damit Bildung liest. Und Eu're Bildung ist eine Lüge. Da seht die Lieder an, die jetzt der

gemeine Mann dichtet, Handwerksburschen, fahrende Schüler und Musikanten. Aber — das ist auch nichts.

Gundelfingen.

So werft Euch auf die Wissenschaft. Werdet im Denken wieder Eu'rer gewiß.

Albrecht.

Meine Mutter, — Gott schenk' ihr die ewige Ruhe — konnte Besseres thun, als ihre Mailänder Denker mir zu Lehrern zu geben. Wozu hilft mir's, einen Gedanken wenden zu können? Der Gedanke der Leere, die unausfüllbar in meiner Seele aufklafft, vergrößert sie, je mehr ich ihn wende.

Gundelfingen.

Nun, so nehmt das Leben in Eure Arme. Kehrt zu Eu'rem Vater zurück nach München; er wird Euch mit offenen Armen aufnehmen. Er ist unzufrieden, daß Ihr überall lieber seid, als an seinem Hofe. Helft ihm am Steuerruder des Staatsschiffes, da giebts zu thun. Ihr werdet zornig. Besser als Eu're Gleichgültigkeit.

Albrecht.

Seh'n, wie sie aus den Schwächen meines Vaters Netze machen, seine Tugenden darin zu fangen! Und mit gebundenen Händen dabei steh'n, die er selbst mir bindet? Was ist diesen Menschen der Fürst, als ein Hammer, ihren Vortheil und ihrer Feinde Schaden damit zu schmieden? Und das Unrecht ihrer Rechte? Die Mißgeburt Herkommen, von der Schwäche mit der Lüge erzeugt und von der Gewohnheit aufgefüttert. Das Unthier Politik, außen warm und in allen Farben des Regenbogens spielend, — aber jeden Augenblick anders und innen grau und eiskalt. — Was ist das? Ich glaube doch, ich kann noch zürnen. Ich liebe meinen Vater so, daß ich wünschen könnte, er wär' nicht mein Vater, damit meine Liebe freiwillig Verdienst wäre und nicht Pflicht. Und er ist doppelt Liebe werth, als

meine enge Seele faſſen kann. Aber wären meine Hände frei, ein neues Baiern ſollte werden, und Baiern der Kern einer neuen Welt. Aber — das iſt auch nichts! Das iſt auch nichts.

Seibelſtorfer.

Vielleicht treff' ich's, was Euch fehlt. Und hier in Augsburg könntet Ihr's haben wie nirgend anderswo. Die Augsburger Frauen ſind im ganzen Reiche berühmt. Kein Auge verſteht feu'riger zu blicken unter dem Schleier der Sittigkeit, als ihr's. Heute Nacht giebt Euch der Rath von Augsburg auf dem Gewandhaus ein Banket. Euch — ſchön, jung, heldenkräftig, und was mehr iſt als Alles, Herzog! Euch kanns nicht fehlen. Ja, gnädiger Herr, Liebe hat Manchen von ähnlichem Siechthum geheilt und wird auch Euch heilen!

Albrecht.

Und was mehr als Alles, Herzog? Weniger ſag' ich Dir, weniger. Und das nennt Ihr Liebe? Was weiß Liebe von einem Herzog! — Man erzählt von einem alten Könige — wie hieß er doch? Er hatte Eſelsohren, iſt mir recht —

Gundelfingen.

Wenn es ein König von Kreta war, den Ihr meint, ſo hieß er Midas.

Albrecht.

Recht. Er hieß Midas; und was er mit der Hand berührte, das wurde zu Gold; und er mußte verhungern vor Reichthum. So iſt's mit Eu'rem Herzog. In der Krone ſteckt ein Zauber, der Alles verwandelt, was in ihren Kreis tritt. Nicht in Gold, aber in etwas, wobei die Seele verdurſten und verhungern kann, in Selbſtſucht und Lüge. Die Krone macht ihren Träger zu einem Nichts. Mag er ſich einbilden, das Lächeln des Weibes und das Bücken des Mannes gilt ihm; es gilt der Krone.

Hanns.

Ihr seht die Dinge zu genau an, gnädiger Herr; Ihr verliert Euch an das Einzelne. Wer das Leben beherrschen will, muß es im Ganzen übersehn, wie vom schnaubenden Hengst herab.

Albrecht.

Du sprichst von Liebe, Seibelstorfer. Laß' sehn. Ein Nichts ist so gut als das andere, die Zeit darüber zu vergessen. Nun denn: Hanns, was meinst Du von der Liebe?

Hanns.

Sie mag ein Spielwerk sein, wenn man kein anderes hat. Mag lieben, wenn der Freund abwesend ist, wer keinen Wein mehr hat, ihn zu trinken, kein Roß, darauf zu sitzen, kein Schwert, damit zuzuschlagen, keinen Falken mehr, um Reiher zu beitzen. Ich mag nichts davon wissen.

Albrecht.

Und doch hast Du ein Weib.

Hanns.

Mein Hauswesen will zusammengehalten sein, bin ich nicht daheim. Eine freundliche Wirthin muß ich haben, wenn ich mit Freunden zeche. Einen Arzt und eine Pflegerin brauch' ich für die Zeit der Wunden und des Alters. Das ist Alles. Pfui! Liebe macht den Mann zum Weibe.

Albrecht.

Und sollte das Weib zum Manne machen können. —

Hanns.

Liebe ist die Schule zum Verliegen, der Rost am Stahle der Mannheit; sie scheidet den Mann von sich selber und von seiner Ehre.

Seibelstorfer.

Sprecht Ihr so, so kennt Ihr sie nicht. Was könnte den Mann zum höchsten Preise der Tapferkeit entflammen, wenn nicht das Lächeln schöner Augen? Ein Gedanke an der Herrin Schönheit hat zerbrochene Schwerter ganz gemacht, und ihre Hiebe verdoppelt.

Albrecht.

Und Du, Gundelfingen, was meinst Du?

Gundelfingen.

Ein Denker und Forscher braucht kühles Blut, gnädiger Herr. Liebe ist eine Leidenschaft, und macht schlechte Beobachter. Sie sieht nur, was sie sehen will, und das sieht sie durch ihre Brille anders als es ist. Ein Buch, ein stilles Zimmer, ungestörte Muße —

Albrecht.

Ja, und eine Frau, die nur aus einem Paar Händen besteht. Dich zu füttern, wenn Du über Deinen Argumenten Messer und Gabel vergissest, die Blätter Deines Buchs umzuwenden; darüber dürfte weder ihr Verlangen, noch ihr Leisten hinausgeh'n. Aber Du wirst gar nicht heirathen.

Gundelfingen.

Doch, gnädiger Herr; ich will heirathen, um vor der Liebe sicher zu sein.

Albrecht.

So verschieden sind die Menschen, daß ein und dasselbe Gefühl jedem und in jedem anders erscheint. Der kalte Hanns fürchtet seine Mannheit, der kühle Gundelfingen seinen Geist an die Liebe zu verlieren; der warme Seibelstorfer kauft Beides bei der Liebe. So ist die Liebe wie der Mensch, der sie hegt. Der Ehrgeizige sucht seine Liebe in der Höhe, um sich von ihr emporziehen zu lassen, der Stolz läßt sich zu ihr herab, um die Lust zu haben, sie

zu sich hinaufzuheben. Der Leichtsinnige — aber all' dies Denken und Reden ist nichts und macht die Ungeduld noch ungeduldiger, die Leere noch leerer. Die grünen Bäume und der blaue Himmel ärgern mich. Himmel! Tag für Tag, Stunde für Stunde immer dasselbe Blau und Grün! Zum Verzweifeln! Könnten sie nicht einmal roth sein und der Himmel gelb, schwarz oder weiß? Aber — es wär' auch nichts. Und so — Nur zu. Warum soll man nicht vom Nichts reden? Das verboten, und unsere Hofleute müßten Trappisten werden. — Was Neues?

Seibelstorfer.

Der Vizedom von Straubing ist zum Turniervogt gewählt worden.

Hanns.

Da wird's nach dem Buchstaben geh'n. Keinen läßt er in die Schranken, der eine Niete an seinem Harnisch hat, die nach Neuerung aussähe. Er wird jedem Ritter eine Unze Blut lassen, und bis auf den Tropfen untersuchen, ob es auch ächt und ritterbürtig ist. Aber, Ihr hört nicht auf uns.

Albrecht.

Ja, das ist die Frage, und doch nein; sie ist's nicht.

Seibelstorfer.

Was, gnäd'ger Herr?

Albrecht.

Nichts. Nichts. Wovon sprachen wir doch? Ja, von der Liebe. Was der Eine Liebe nennt, was der Andere. — Seibelstorfer ist mit einem Lächeln zufrieden, ein Anderer würde zu des armen Heinrichs Mädchen sagen — kennt Ihr die Geschichte?

Seibelstorfer.

Ich nicht, gnädiger Herr.

Gundelfingen.

Sie ist von Hartmann von der Aue, in seiner klaren Art —

Hanns.

Wär's die Geschichte eines Schwert's, eines Rosses oder nur eines Falken, dann wüßt' ich sie vielleicht — oder möchte sie doch wissen.

Albrecht.

Nun, sie ist einfach, schlicht und doch unergründlich tief, wie das Herz, von dem sie handelt. Es ist eine Geschichte, beim Mondschein zu erzählen, wenn Nachtigallen singen und der Weißdorn duftet. Der arme Heinrich war ein Ritter, reich an Gütern und von altem Geschlecht. —

Seibelstorfer.

Und doch arm? So war er häßlich.

Hanns.

Er konnte keinen Wein vertragen.

Albrecht.

Und doch arm. Davon heißt das Gedicht. Doch arm; er war aussätzig und kein Arzt konnte ihm helfen.

Seibelstorfer.

Ja, wahrlich, dann war er arm.

Hanns.

Pah!

Albrecht.

Du meinst, weil er auf kein Lächeln einer hohen Dame hoffen durfte.

Seibelstorfer.

Ihr habt's errathen. Eben das.

Albrecht.

Ein weiser Mann fand in seinem Horoskope, wenn

ein unschuldiges, jungfräuliches Weib Leben und Blut für ihn freiwillig hingäbe, dann sei ihm geholfen.

Hanns.

Meiner Treu', gnädiger Herr, da war er ein armer Heinrich. Daß ein Freund im Kampfe sich opferte, den andern zu retten — solche Beispiele braucht man nicht in Büchern zu suchen; einen Freund findet, wer eines Freundes werth ist; aber — der arme Heinrich! mußt' er auf Frauentreue hoffen? ja, der arme Heinrich! der arme Heinrich!

Albrecht.

Und doch fand sich eine; seines Schloßverwalters Tochter, ein jung unschuldig Weib. — O, es ist nichts! es ist nichts! Schatten, Träume, dieser Zeit gegenüber voll Eigennutz und Lüge. Und die Zeit, in der Hartmann reimte, mag wenig besser gewesen sein, so sehr man sie preist; denn der Mensch ist der gleiche in allen Zeiten und Zonen. Das Gold, die Ehre, die Hoffahrt, die Verführer unserer Tage, trieben schon vor Tausenden von Jahren ihr heutiges Handwerk, und — mit dem gleichen Glück. Und doch! Warum das Bedürfniß, wenn keine Befriedigung ihm antworten kann? Es wachsen Rosen für das Verlangen unseres Geruches, Brod, Früchte, Wein und Milch für des Leibes Hunger und Durst. Muß unsere Seele es mit Fasten büßen, daß der Leib seine Befriedigung erhält? Ich erzähle weiter. Das Weib fand sich, das bluten wollte, den armen Heinrich gesund zu machen. Wie sie den Tod erwartet, da kann er den Preis seiner Rettung nicht ertragen. Er reißt dem Schlächter das gezückte Eisen aus der Hand. Sie soll leben, er will elend bleiben. Wie sie der Schmerz faßt, wie das sanfte Wesen zürnt, vielleicht zum erstenmale zürnt in seinem sanften Leben, daß sie nicht sterben, ihr Herr nicht gerettet sein soll — wie sie — kein Jüngling liest das ohne Thränen der Begeisterung — und doch;

still! — ich wette, Du hätteſt's nicht, Hanns, und warſt Du, als Du's laſeſt, noch nicht 15 Jahr.

Hanns.

Das hoff' ich zu Gott. Ungerechnet mein Ungeſchick zum Weinen, ſeit ich aus den Windeln kroch; es iſt noch ein anderer Grund; mein Vater hätte mir die Geſchichte nicht in den Händen gelaſſen. Die Geſchichten von Salomon und Markulf, David und Jonathan, Herzog Ernſt und ſeinem Freunde Werner, das war meine Koſt.

Albrecht.

Und ſo ſind wir, was wir uns auch dünken mögen, das Ergebniß von Jugendeindrücken. Aber der arme Heinrich wurde dennoch geſund; es hatte genügt, daß ein Weib um ihn ſich opfern wollte. Und wie ſie heimkamen, wand er den Brautkranz in ihr blondes Haar, legte ihr geſtickte Kleider an und einen Purpurmantel um ihre Schultern, und nannte ſie vor all' ſeinen vornehmen Verwandten ſein Weib — das arme Schloßverwalterskind.

Seibelſtorfer.

Die Liebe hatte ſie geadelt und ihm gleich gemacht.

Albrecht.

Gott gnade Dir, wenn Du das dem Vizedom hören läßt. Was? glaubſt Du das Märchen, Seibelſtorfer?

Seibelſtorfer.

Wie man Märchen glaubt. So lange man ſie erzählen hört.

Albrecht.

Ja, es iſt ein Nichts. Aber das gefrorene Nichts, was die Wirklichkeit Liebe nennt, dieſes kalte Zuſammengerinnſel von Eitelkeit, Lüge und Verſtellung, Komödienſpielen mit dem Gegenſtande und mit ſich ſelbſt, wo es am beſten iſt; außerdem von Rohheit und — Pfui! Darum denk' ich, wie Hanns. Du lächelſt Gundelfingen?

Gundelfingen.

Ich finde meine alte Bemerkung wiederum wahr, daß die Aeußersten sich küssen und daß man daher, will man Menschen beurtheilen, nicht auf ihr Thun, sondern auf ihre Beweggründe dazu sehen muß.

Seibelstorfer.

Nun, wenn nicht männlich Thun, noch Kunst, noch Liebe Euch heilen können, dann bleibt Euch keine Hoffnung, als die Kraft der Magie. Dann müßt Ihr die weise Frau aus Ungarn fragen.

Albrecht.

Oder den weisen Merlin. O, ich könnte mir den Tod wünschen, wär' ich nicht schon gestorben!

Seibelstorfer.

Ihr nehmt meine Worte als Scherz, aber sie sind Ernst. Ich muß glauben, Ihr wißt noch gar nichts von der weisen Frau aus Ungarn?

Albrecht.

Mußt Du glauben, weiser Mann aus Baiern? So sträube Dich nicht vergeblich. Du bist der erste Mund, der mir den Namen nennt. Aber wozu das Alles? Kommt in die Stadt, es leidet mich nicht mehr im Freien.

Seibelstorfer.

Seit etwa einem Mond ist sie in Augsburg. Sie soll aus dem fernsten Ungarn sein, Sprache, Tracht, Bewegungen, Alles fremdartig. Mittelst eines Spiegels, der vom Albertus Magnus herrührt, beantwortet sie die schwierigsten Fragen, die man ihr nur vorlegen mag. Wenn ich so sagen darf; denn seit sie hier ist, giebt's gar keine schwierigen Fragen mehr.

Albrecht.

Pah! Fragen ist noch nie schwierig gewesen, nur das

Antworten. Und so laßt uns die Langeweile im Freien mit der Langeweile in der Stadt vertauschen.

Seibelstorfer.

Dennoch, gnädiger Herr, — wen ich von ihr sprechen hörte, der war gläubig; die größten Zweifler hat der Spiegel bekehrt. Ihr thut die Frage an ihn, zum Beispiel nach einem Freunde, den Ihr seit Jahren nicht gesehen, von dem Ihr nicht wißt, was aus ihm geworden ist. Ihr fragt, vor dem Spiegel stehend: lebt er noch? Und wie ein Schleier, aus silbergrauen Wölkchen gewebt, legt sich's über den Spiegel, und wie die Wölkchen sich verzieh'n, steigt die Gestalt des Freundes hinter dem Glase auf; Ihr seht ihn, wie er in dem Augenblick' eben sich gehabt. Was er eben thut, wachen oder schlafen, gehen oder sitzen — kurz: Ihr seht den Freund; krank oder gesund, lebend oder todt, er steht oder liegt vor Euch.

Albrecht.

Das wäre seltsam. Bei meinem Eid', das wär' seltsam. Aber — ich glaub' es nicht.

Seibelstorfer.

Dann fragt, wo der Freund lebt. Und sein Bild verschlingen wiederum die Silberwölkchen, und aus ihnen steigt's auf — ist er zur See, so blähen Segel und flattern Wimpeln; im Walde, so wächst eine grüne Nacht von Bäumen auf; in einer Stadt, so seht Ihr die Häuser und Thürme der Stadt, wo er weilt. Ihr wollt den Spiegel fragen, gnädiger Herr?

Albrecht.

Wahrhaftig, das will ich; und heute noch.

Seibelstorfer.

So laß' ich Euch anmelden.

Albrecht.

Muß das sein?

Seibelstorfer.

So hält's die weise Frau. Es ist des Andrangs wegen.

Albrecht.

Nun gut. Ich will den Spiegel fragen. Nicht, weil ich Heilung von ihm hoffe — denn erstlich gehöre ich nicht zu den Gläubigen, und dann zweitens — was mich heilen könnte, das — ist nicht auf der Welt. Aber die Leere da innen zu täuschen, und wär's nur eine halbe Stunde lang. Die Arme meiner Seele sind verdrossen; sie mag nichts festhalten, was sie faßt. Zur Stadt, Freunde! Wer kommt da? Weiter, weiter, Freunde!

Seibelstorfer.

Gnädiger Herr, Eu'res Vaters Räthe, der Vizedom von Straubing und der Kanzler Tuchsenhäuser.

Albrecht.

Was wollen die?

Seibelstorfer.

Ich hört' es. Euer Vater hat sie sich vorausgeschickt.

Albrecht.

Wollen sie mich verhandeln? Ich weiß, so etwas geht vor. Schmach! So paart der Bauer sein Vieh, aber nicht seine Kinder. Ich bin keine Ziffer für ihre Rechenexempel.

Seibelstorfer.

Sie sollen Euch Eu'res Vaters Zufriedenheit aussprechen, daß Ihr zu seinem Turniere kommt, und ein besseres Vernehmen mit Euch einleiten.

Albrecht.

Hätten sie uns nicht geseh'n, ich wiche aus. Aber dieser Vizedom könnte sich damit kitzeln. Die Galle wendet sich mir, wenn ich ihn nur sehe. Der Kanzler möchte mir

immer um die Ohren summen; er ist nur ein beschwerliches, aber dieser Vizedom ist ein gefährliches Insekt.

Hanns.

Er ist empfindlich, wie der Stolz selber.

Gundelfingen.

Keinen Menschen hab' ich empfindlicher für Alles geseh'n, was wie Beleidigung aussah, aber auch keinen, der so zu Beleidigungen herausgefordert hätte.

Hanns.

Und zurückhaltend wie ein Gewitter, das stundenlang steht, eh' es blitzt, aber dann schlägt's auch ein. So faßt sein Grimm sich selber in die Arme, bis er reif ist. Ein Geizhals kann nicht knaus'riger sein mit seinen Pfennigen, als dieser Vizedom mit seinen Worten.

Albrecht.

Weil mit jedem Scheltwort der Thaler Grimm um einen Pfennig Triebkraft zur That ärmer wird. Er ist der gewissenhafteste Haushälter der Welt mit seinem Groll. Da kommen sie. Es ist nicht das erstemal, daß die Anmaßung mit der Lächerlichkeit geht. Und gut für meine schlimme Laune. So bringt das Gift Vizedom sein Gegengift, den Kanzler, mit sich. Das sind die Säulen Baierns!

Gundelfingen.

Der Kanzler knetet schon an einem Kompliment für Euch, und seht Ihr, seine Hand spinnt schon an tiefen Bemerkungen. Leider kommt er immer zu spät damit.

Albrecht.

Und das soll er auch diesmal. Sterben nicht Leute an zurückgetretenem Schnupfen? Er soll an zurückgetretenen Weisheitsbemerkungen sterben. Er soll sie nicht zu Ende bringen. Ich will ihm seinen Faden zerreißen und verwirren. Ich will mit den gemeinen Leuten da

reden; das ist schon eine Beleidigung für den Vizedom. Er mag den Lauscher machen und hören, was ihm nicht gefällt. Wenn ich die Laune dazu behalte.

(Der Vizedom und der Kanzler mit Gefolge.)

— In der letzten, siebenten Umdichtung: „Die Bernauerin" vom Jahre 1858, verwarf Ludwig vollständig die Grundlagen, die tragische Idee und sämmtliche bereits ausgeführte Scenen der vorletzten Bearbeitung. Er verwarf den Zauberspiegel, er beseitigte völlig Isotta und ihre Intrigue, weil dabei die Gefahr sei, daß sie das Ganze überwuchere, er verwarf durchaus das Motiv der naiven Falschheit der Agnes, die philosophische Skepsis des idealistischen Wahrheitshelden. Es schien ihm dies Alles für den einfachen Charakter des mittelalterlichen Stoffes zu modern-spitzfindig. Die Falschheit der Agnes zeige sich als etwas Hineingelegtes, dem Stoffe innerlich Fremdes. Es schien ihm, „als habe er selbst über dem Nachgraben nach der Wahrheit des Lebens und der Dinge den poetischen Idealismus, das freie Spiel der Phantasie verloren."

Die Gestalt des Helden wurde durchaus verändert und umgeschmolzen. Das Drama sollte nun nichts anderes als eine naive Liebestragödie sein, es sollte in ihr der verwegenste Kampf der Liebe mit allen anderen Pflichten auf Tod und Leben dargestellt werden, eine waghalsige Liebe, deren süße Frucht am Rande einer Schlucht gepflückt und so genossen wird, eine frevelhaft

schöne Liebe voll innigster Treue, an den ihr feindlichen Verhältnissen, und am Weltwillen scheiternd.

Die Liebenden sind hier durchaus innerlich verwandte Naturen, sie sollen einander lassen, sie wollen's und können's nicht. Ganz wie in der Geschichte, wie bei Törring, aber von tragischer Poesie Alles verklärt und durchleuchtet.

Sie sehen einander zuerst auf einem Volksfeste, beim Türkenschießen in Augsburg. Die ersten Begegnungen der Liebenden wurden auch hier in vielen noch vorhandenen, immer wieder veränderten Scenenfragmenten in verschiedenster Weise dargestellt. Die Schwierigkeit war, überzeugend zu schildern, wie die Vertrautheit, das innigste Einverständniß, bei dem äußeren Abstande sich blitzschnell zeigte, und rasch bis zum Entschluß der heimlichen Ehe sich steigerte. Agnes erscheint in diesen Liebesscenen, die meist im Gärtchen Bernauer's spielen, als ein keckes, rasch entschlossenes, feurig-leidenschaftliches, reichstädtisches Bürgermädchen, in geistreicher Lebendigkeit ihm völlig verwandt. — Im Taumel des erwachenden Glückes glühendster Liebe schreiten sie zum heimlichen Bunde. Alles ist gegen sie — der alte Bernauer, ein stolzer Reichsstädter, der solchen Bund nie zugeben wird; der Herzog Ernst, ein stolzer Autokrat, im schroffen Charakterkontraste zu Albrecht, dessen träumerisches Wesen in der kritischen Zeit des Kampfes mit den Städten und mit Ludwig dem Bärtigen ihm unerbittlich verhaßt ist. — Nur wenn die Ehe geheim bleibt, bis der alte Herzog gestorben ist, nur dann kann der Bund zum Glück führen. — Sie wissen Beide, daß ihr Thun gefährlich, daß es Thorheit ist der Welt gegenüber, daß

es nicht gut ausgehen kann, aber sie wagen es, weil sie müssen, und wollen es durchkämpfen. — Agnes ist die Braut Raimunds, dessen volksthümliche, energisch gezeichnete Charaktergestalt hier dramatisch bedeutend hervortritt. Die Eifersucht des trotzig-wilden „kraushaarigen, steifnackigen Reichsburschen" ist wach geworden, er ahnt den Bund, er forscht ihm nach und überrascht die Liebenden, gleich nach der Trauung, beim Heimgange aus der Kapelle. Er kann ihr Liebesglück nicht ertragen; in jäh aufbrausender Leidenschaft beginnt er Streit mit dem Herzog, er zwingt ihn zum Kampfe und fällt, von dessen Schwert durchbohrt.

Die Liebenden müssen fliehen, das Geheimniß ihres Bundes ist bedroht. Vom Schwertgeklirr herbeigelockt erfährt der Vizedom — vom sterbenden Raimund, daß Beide vermählt sind. — Der heitere Himmel der Liebe ist durch schuldvolle That blutig geröthet, ein finst'rer grauenvoller Schatten steht Raimund nun für immer zwischen den Liebenden. Agnes, am guten Ausgange verzweifelnd, umfaßt Albrecht immer inniger, mitleidsvoller, vom Schmerz vertieft, aus naiver Heiterkeit zur Heldin erwachend.

Nach den, ähnlich wie in der vorletzten Bearbeitung behandelten Turniervorfällen trotzt Albrecht dem Vater und dem Adel, er verbindet sich mit Ludwig, mit dem Landesfeinde, der das Baiernland im Trüben für sich zu fischen hofft. — Herzog Ernst sieht in Agnes nur eine listige Erbschleicherin, in ihrem Bunde nur die plumpe Uebertölpelung des Sohnes durch die verschmitzte Dirne. — Der Vizedom erblickt darin den Triumph der kühn emporstrebenden Reichsstädte, die Schmach der Ahnen, er

rächt die beleidigte Adels- und Fürsten-Ehre und sich selbst durch den Tod der Agnes.

Nur eine großartig-leidenschaftliche Liebe, so meinte nun der Dichter, kann zu solchem Schicksale führen. Darzustellen, wie eine solche Liebe in ihrem Entstehen mit leichtsinnigem Uebermuth unter Gefahren „gleich einem Kind unter stürzenden Felsen" spielt, wie sie dann durch den blutigen Frevel, durch die Verfolgung nur um so leidenschaftlicher entbrennt, wie sie von der Welt immer trotziger sich absondert, wie die Liebenden, untergangsgewiß, heldenhaft-freudig, sich immer inniger umfassen, das war die schöne Aufgabe des kühn und feurig ersonnenen letzten Planes, an dem der Dichter bis zum Abscheiden festhielt. — Die Liebenden sind nicht die Leute, sich trennen zu lassen, Herzog Ernst und der Adel nicht die Leute, solche Ehe zu dulden. Liebe und Haß, die Leidenschaft der Jugend, gegenüber dem Starrsinn des Alters, Herrenstolz und Bürgertrotz, das wurden nun die einfachen Motive der Gestalten und der Handlung. Die Leidenschaften auf beiden Seiten in heftigen Ueberschreitungen, verwegen, glühend, unversöhnbar. — Alle Charaktere einfache Gestalten einer Zeit voll kühner, trotziger Thaten. Das Ganze eine Darstellung der Liebe im immer steigendem Kampfe mit den Verhältnissen, im Untergange triumphirend und innigste Treue offenbarend.— Agnes, durch List gefangen, vom Adelsgerichte verurtheilt, stirbt mit heroischer Heiterkeit. Albrecht, mit dem Landesfeinde verbunden, stürmt das Schloß, stirbt im Kampfe mit dem Adel, der Tod vereinigt Beide. Albrecht: „Still, kränkt nicht dies holde Geschöpf, weckt's nicht aus dem Schlafe, Engel singen ihm, mischt nicht mißtönende

Stimmen darein. Still, weckt sie nicht wieder in dies rauhe, stumpfe Dasein, ich werde bald bei ihr sein.“ Er reißt den Verband ab und stirbt. „So folg' ich Dir, Agnes.“ Kanzler: „Helft ihm. Hanns: Es ist zu spät. Seine Seele war schon nicht mehr hier. Seht, wie der Tod von diesen schönen Zügen Besitz nahm. Wie ähnlich sind sie einander!“ —

Die Ausführung dieses Planes wurde leider von Krankheit vielfach getrübt, so daß die Fragmente derselben trotz reicher und eigenthümlicher Schönheit nicht mitzutheilen sind. — Zur Abwechslung hier eine kleine humoristische Episodenscene daraus, die originelle Charakterskizze behaglich-pedantischer Selbstzufriedenheit.

Fragment aus: „Die Bernauerin“

vom Jahre 1858.

Im Hölzchen vor Augsburg. Zelte. Musik. Türkenschießen.

Der Stadtschreiber von Augsburg
(geht nach Bernauers Häuschen).

Kommt noch einmal her, Stolz, wie ist's? Nun, es fragt sich, ob der Stadtschreiber genug ist, die arme Baderstochter zu sich hinaufzuziehen, oder ob er von ihr heruntergezogen werden wird. Es fragt sich? Wer fragt? Liebe fragt nicht, aber ein Stadtschreiber einer löblichen freien Reichsstadt von Augsburg fragt und muß fragen; denn Liebe hat nichts zu verlieren, was ihr lieber wäre als sie, aber ein Stadtschreiber von Augsburg hat Verschiedenes, was ihm so lieb sein muß, als Liebe. Ohnehin

könnte mir es bei einem hochedelen Bürgermeiſter und Rath ſchaden, wenn es ruchbar würde, daß ich verliebt ſei. Hm, ein verliebter Stadtſchreiber von Augsburg? es geht nicht; pfui! es geht nicht. Gleichwohl hat es, ſowohl in alten als in neueren Zeiten Könige und Kaiſer gegeben, ſo verliebt waren. Laßt ſehen, Stolz, wie es klingt. Es war einmal ein verliebter König — hm — vor Alters gab es einen verliebten Kaiſer; das klingt. Weiter, Stolz! „Ein Stadtſchreiber der löblichen Stadt Augsburg, der verliebt war — nein! das klingt nicht. Ein verliebter Kaiſer, ein verliebter König, das klingt; aber ein verliebter Stadtſchreiber von Augsburg — das klingt nicht. Und wie es weiter heißen würde, in eines Baders Tochter verliebt; — in eines Baders —? In eines Bürgermeiſters oder eines Gerichtsſchöppens Tochter — das klingt; um ſo mehr, da es Stolz andeuten würde, und ein ſtolzer Stadtſchreiber von Augsburg — klingt ebenfalls. Aber eines Baders? Pfui; noch vor zwanzig Jahren mußte der Bader mit dem Schinder in der Bierſtube am Katzentiſchlein ſitzen, nahe bei der Thüre, und mit ihm reden, außer im Geſchäft, wa: Beſchmutzung; und der die Bader ehrlich machte, war obend.ein Einer, der ſelber weder Ehr' noch Achtung hatte, der faule Kaiſer Wenzel. — Aber man höre auch den anderen Theil: nun Stolz tretet jetzt ab — und laßt die Liebe reden. Alſo Liebe, was habt Ihr zu ſagen? Ei Tauſend, Ihr habt viel zu ſagen, Frau Liebe. Bitte, nur eine dürre Spezifikation. Schönheit, ſagt Ihr? nun, meine Augen ſind auf Eu'rer Seite; weiter! Anmuth? — deßgleichen. Weiter! eine Stimme — meine Ohren verbürgen ſich für Euch. Weiter! Verſtand — gut. — Sittſamkeit, gut; weiter! weiter! — Wenn ſie zur Kirche geht, bleibt Alt und Jung ſtehen, als wär's das Venerabile; des Baders Bernauers Tochter kennen ihres Vaters Nachbarn, den Engel von Augsburg kennt die ganze Stadt. Stolz, biſt Du zufrieden geſtellt? und die Röthe von Scham und Glück zugleich auf des armen Dinges Geſichtchen, wenn ich meinen Antrag mache. Nun? Stolz,

warum sagst Du nicht „weiter“? Hast Du noch das Herz „weiter!“ zu sagen? Nein — nicht weiter; Ihr seid angebrachtermaßen abgewiesen, Stolz, trollt Euch! und Ihr, Frau Liebe, habt Eure Sache gewonnen, und der Stadtschreiber wird die Kosten bezahlen. Auf der Stelle geh' ich zu dem Bader. Die Welt mag lernen: Liebe, die Löwen zähmt, gewinnt's wohl auch einmal über einen Stadtschreiber von Augsburg. [Geht ab.]

Nach drei Zwischenscenen:

Im Gärtchen bei Bernauer.

Kaspar Bernauer. Der Stadtschreiber von Augsburg. Raimund.

Kaspar.

Aber Ihr wollt auch wirklich und in der That meine Tochter zu Euer'm ehelichen Weibe?

Stadtschreiber.

Das wundert Euch; o, es wird noch andere Leute wundern, alter Mann. Ich sage Euch, es wird mehr Redens geben in unserer guten freien Reichsstadt Augsburg, als über einen Wolkenbruch oder sonstige Kalamität.

Kaspar.

Und habt Ihr's auch bedacht, Herr? Aber es scheint so nach dem, was Ihr sagt.

Stadtschreiber.

Alles, alter Mann. Ja, es war meiner Treu' nicht wenig. Weiß ich doch noch die Zeit, wo ihr Bader in der Trinkstube bei dem Henker und seinen Knechten sitzen mußtet an dem Katzentischlein bei der Thür', und der Euch ehrlich machte, der faule Kaiser Wenzel, hatte selbst keine Ehr' im Leibe. Wer Euch da gesagt hätte, Ihr solltet noch zu solchen Ehren kommen, daß ein ehrenhafter Stadt-

schreiber einer löblichen freien Reichsstadt Augsburg Euer Tochtermann zu werden sich herablassen würde, wie? was hättet Ihr dem wohl anzuhören gegeben?

Raimund.

Ich weiß, was ich Euch anzuhören geben würde, wär' ich mein Meister. Herablassen, Ihr? Wenn sich meine Tochter zu Euch herablassen wollte, ich —

Kaspar.

Still, sag' ich, Raimund! Ich wollte, Du wärest weniger scharf und machtest dafür Deine Messer da schärfer.

Raimund.

Gut. Gut. Es ist eben das!

Stadtschreiber.

Nun, Ihr hättet ihn einen Narren genannt.

Raimund.

Ein Narr! zwei Narren!

Kaspar.

Aergert Euch nicht über meinen Burschen, werther Herr.

Stadtschreiber.

Was Bursch! — ich rede mit Euch, und Ihr wißt, wer ich bin und wer Ihr seid.

Raimund.

O, ich weiß auch, wer ich bin und wer Ihr seid. Ihr meint, ein Narr ist ein Narr; und doch ist ein Unterschied. Wer selber weiß, daß er ein Narr ist, bei dem ist noch Hoffnung — aber es ist doch keine. Da bleibt kein Weg, als: fort mit dem Narren! Wenn er noch Hoffnung hat, ist er um so mehr ein Narr, und — 's ist eben das!

Kaspar.

Er ist sonst ein guter Mensch, aber —

Raimund.

Ja, wie ich zu Euch kam, hatt' ich schon verdammt wenig Verstand; jetzt hab' ich gar keinen mehr. Sagt's nur heraus, Meister; ich bin so weit, daß mir's gleichviel ist.

Kaspar.

Ihr werdet Euch über ihn erzürnen, ehrenvester Herr Stadtschreiber —

Stadtschreiber.

Ich erzürne mich über Niemand, der nicht vorhanden ist. Ihr redet da unnütz von einem Burschen; ich kenne meine Würde zu gut, als daß ich sähe, was für mich nicht da ist. Ich sehe nur Euch und rede mit Euch; und um der Sache ein Ende zu machen, so soll die Hochzeit in vier Wochen sein, denn so gefällt mir's und ist mir's am bequemsten.

Raimund.

Hahaha! Der hat zuviel, was mir fehlt! O, ein' Narr! zwei Narren!

Kaspar.

Ihr scheint zu meinen, Herr Stadtschreiber —

Stadtschreiber.

Wollt Ihr mir Meinungen unterlegen? Ich meine nie, und ich meine, was ich meine, davon ist die Meinung deutlich genug.

Raimund.

O deutlich genug, daß Ihr ein — Stadtschreiber seid!

Kaspar.

Ueber Dich, Raimund! Entschuldigt nur, Herr Stadtschreiber — daß Du nicht muckst mehr! Was mich be-

trifft — giebt's nicht so Aerger genug, Burſch? — ſo muß ich mir Eure gütige Werbung jederzeit zu einer Ehre ſchätzen, aber da — und weil — Burſch, ich bitte Dich! — nun, da kommt ſie ſelbſt.

Raimund.

Und ſolch' ein Kerl ſoll ſie nur anſehen, geſchweige — Mit Dir iſt's aus, Raimund, wenn ſie ihn nimmt.

Kaspar.

Ich hab' ihr nie Gewalt angethan, und wollt' ich's nun erſt — mit Euer'm Vergunſt — ich glaubte, es wär' zu ſpät.

Stadtſchreiber.

Ei, das iſt nichts geſagt, alter Mann.

Raimund.

Und ſie wird ihn nehmen, Jeden, Jeden, nur nicht mich. Daß ich ein Ritter wär', oder nur ein reicher Kaufherr! — 's wär' eben das; ich bin kein Kerl danach.

Agnes, Babet kommen herein.

Stadtſchreiber.

Ei, Ihr ſeht ſo purpurn aus, Jungfer, als wüßtet Ihr ſchon, daß Ihr eines löblichen Stadtſchreibers glückliche Braut geworden ſeid. Schämt Euch nur; Ihr wißt, wie ſchön Euch das Schämen ſteht, die einzige Schminke der Armuth, aber die ſchönſte auf der Welt. Ja, Ihr könnt Euer Glück nicht glauben, und das iſt natürlich genug. Weicht Ihr mir aus?

Agnes.

Ich weiß nicht, was Ihr meint.

Kaspar.

Nun, Mädchen, der Herr Stadtſchreiber hier hat Dir die Ehre angethan, Dich zu ſeinem Eheweibe von mir zu begehren.

Stadtschreiber.

Die Ehre, ja die Ehre hab' ich Euch angethan; der alte Mann da sagt das nicht im Scherze; das würde er sich nicht herausnehmen, könnt Ihr Euch denken. Ihr dürft's glauben, was er sagt; so unglaublich es auch klingen mag; so schwer es Euch werden mag, an solch' ein Glück zu glauben.

Raimund.

Ha ha, (singt) ich glaub' es, doch
Ob ich's auch will, ob ich's auch thu',
Nur das bezweifl' ich noch.

Kaspar.

Raimund! Raimund!

Raimund.

Da bin ich. Nein, glaubt es nicht; ich bin nicht bei mir!

Kaspar.

Nun, Mädchen? der Herr Stadtschreiber will eine Antwort.

Stadtschreiber.

Eine Antwort? Hm, wozu? In vier Wochen ist die Hochzeit. Zur Rathswahl muß ich eine Frau haben.

Raimund.

Den Teufel müßt Ihr. — Raimund, was wird sie sagen?

Agnes.

Ihr erlaubt mir an das große Glück zu glauben, das Ihr mir zugedacht habt. —

Stadtschreiber.

Ei freilich!

Raimund.

Mir braust's, als läg' ich in offener See!

Agnes.

Ihr ſagt, Eu're Werbung iſt eine große Ehre für mich, und meint, ich werde mich dankbar dafür erweiſen; das will ich auch, und ſo dank' ich Euch für die große Ehre.

Stadtſchreiber.

Nun, Ihr ſeht es ein. Ihr braucht nicht Worte zu machen, ich denke, Jede würde es einſehen; und ſo handelt danach; macht mich meine Herablaſſung nicht bereuen.

Raimund.

Iſt das Land da vor meinen Augen?

Agnes.

Ei; darum dankte ich Euch. Soll ein armes einfältiges Weib es in ſeiner Hand haben, ſolche Herablaſſung bereuen zu machen? Es iſt beſſer für Euch, werther Herr, Ihr laßt Euch nicht herab, und für mich, ich bleibe unten. Mag ſein, daß ich ſo niedrig und arm bin, wie Ihr ſagt; doch ſo demüthig bin ich nicht, daß ich von Thür' zu Thür' um einen Mann bettelte!

Raimund.

Land! Land!

Stadtſchreiber.

Wa — as?

Raimund.

Fragt Ihr noch was? Seid ein gelehrter Mann und wißt nicht, was ein Korb für ein Ding iſt? Ein Korb, ein Korb!

Stadtſchreiber.

Thut mir den Tollen da weg, alter Mann!

Kaspar.

Raimund! Raimund! — Werther Herr —

Raimund.

Ein Korb! ein Korb! ein Korb, Bruder Toller!

Stadtschreiber.

Gut. — Aber gewarnt will ich Euch haben, damit zu prahlen, Euch, die Ihr vorhanden seid, und — etwaige Andere noch. Ich ließ mir hier den Bart stutzen und war auf dem Wege zu des reichen Schöffen Wittib an der Ecke, in 4 Wochen der löblichen Frau Stadtschreiberin einer freien Reichsstadt Augsburg. [er geht.]

Raimund.

Wohl bekomm' Euch die Wittib! aber was hilfts mir?

Kaspar.

Komm mit, er ist im Zorne da hinaus. Mach' ihm die Hinterthür auf, Bursch.

Raimund (singt).

Wenn Einer geht, ei gern', ei gern',
Nur nicht, wenn Einer kommt.
Und 's hilft mir so nichts und nicht so,
'S giebt nichts mehr, was mir frommt,

— als Derjenige, der einmal die letzte Thür' hinter uns zumacht. [geht ab.]

So sehr es zu beklagen ist, daß schmerzhaft vorschreitende Krankheit, und immer neues Schaffen und Sinnen dem Dichter die Ausführung dieser zwei letzten Bernauerinpläne verleideten, sie sind doch auch in der vorliegenden unvollendeten Gestalt sehr interessant und werthvoll. — Bei der vorletzten Bearbeitung war im Charakterkontraste der Liebenden ein tieftragisches Grundmotiv gefunden, mit dem sich die großen Schwierigkeiten

des Stoffes vielleicht überwinden ließen. In der letzten trat die tragische Schuld der Liebenden noch bedeutender vor, da hier nur rücksichtslosverwegene, Allem trotzende Leidenschaft, nicht dämonische Verlockung der Zauberspiegelscene, die Liebenden zusammenführte. — Wie man aber auch diese völlig verschiedenartigen Bearbeitungen, deren vorzüglicheren Werth doch nur die Ausführung zeigen konnte, beurtheilen möge, jedenfalls ist dies fast 30jährige beharrliche Ringen des Dichters mit dem Stoffe für den Kenner der dramatischen Poesie, und für die Dramatiker ungemein interessant und lehrreich.

Es findet sich in unserer Literatur kein ähnliches Beispiel, daß derselbe Dichter den nämlichen Stoff, mit so beharrlicher, inniger Gemüthswärme, in so durchaus verschiedener, und immer wieder neu anziehender Weise umgebildet hat. Mehr als in allen anderen Nachlaßstücken Ludwigs zeigt sich in den 7 Umdichtungen der Bernauerindramen der Reichthum, die Schönheit und Gestaltungskraft, zugleich aber auch die verhängnißvolle Eigenthümlichkeit seines Dichtertalents.

Diese mit seltener Kaltblütigkeit von ihm theils verworfenen, theils immer wieder umgestalteten Dramen und Fragmente durften den Verehrern und Freunden des Dichters und unserer vaterländischen Kunst nicht vorenthalten bleiben. Es sind frisch duftende Blumen aus dem üppig-reichen Zaubergarten deutscher Dichtung. Zu wünschen wäre es, und ich bitte es zu befürworten, daß sämmtliche auf die „Bernauerin" bezüglichen Handschriften Ludwigs, die Dramen, Fragmente, Pläne und Studienhefte, zum Studium für Künstler und Kunstfreunde, und zur Beurtheilung meiner Berichterstattung

über sie, einer öffentlichen deutschen Bibliothek übergeben würden.

---

7. Vom Drama „König Alfred" sind viele Plan- und Ausführungshefte aus den Jahren 1855—57 vorhanden. Der Stoff beschäftigte Ludwig schon in frühester Jugend. König Alfred verstößt treue Freunde, giebt falschen die Macht, wird von ihnen vertrieben, seines Reiches beraubt. Schwermuth umfängt, Menschenhaß verdüstert ihn, — er wird wieder König durch die Hilfe von ihm verkannter Getreuer. Aus jugendlicher Schwäche und Sentimentalität erhebt er sich, innerlich durch herbes Unglück geläutert, zu einem kraftvollen Befreier und Beherrscher Englands. Englische Volkssagen über König Alfred sollten benutzt werden. Der Grundriß des Planes ist aus den Studienheften nicht klar ersichtlich, der Stoff sollte als „romantisch-historisches Schauspiel" behandelt werden. Vorhanden ist ein erster Entwurf der 2 ersten Akte in Versen und Prosa vom Jahre 1855. Die Niederschrift ist lückenhaft und vielfach verändert. Einiges darin ist im besten Tone des romantischen Schauspiels voll origineller Züge, an Cymbeline erinnernd. So in der Scene, wo Alfred in der Wildniß irrend, Alswith, ein Mädchen in Knabentracht, schlafend erblickt:

Hab' ich je einen Knaben schön genannt,
So log' ich. Seht, er schlummert. Süß'ren Duft
Als dieser Lippen frischer Purpurkelch
Haucht keine Rose. Weck' ich ihn? Erwart' ich,
Bis seiner Wimpern seid'ner Vorhang selbst
Sich hebt? Wie er so hingegossen liegt,
Wie schmelzende Musik, im Schattendämmer!
Ein leuchtend Bild auf grünem Grund gestickt.
Das Köpfchen auf den Arm gestützt, so fand

Der Schlaf ihn, als er seine Glieder löste,
Und Arm und Köpfchen glitten leis' zurück,
Derweil die and're Hand matt in den Schoos
Ihm sank. Der Schlaf wird zürnen, scheuch' ich ihn
Von solchem Lager — —
Kommt, ruft das froh'ste Lied aus Eu'ren Hörnern
Und weckt ihn, wie man Jäger wecken muß.
Seht, schon erwacht er. So erröthet wohl
Ein Mädchen, das erwachend um sein Lager
Sieht Männer steh'n. —

Das werthvolle Fragment ist leider zu inkorrekt und lückenhaft, um mitgetheilt werden zu können.

8. Zu „König Darnley's Ermordung" sind viele Planhefte und einige Scenenentwürfe aus den Jahren 1854—55 vorhanden. Mit energischen Zügen ist Bothwell's Charakter skizzirt, eine imposante Gestalt, voll glühender Leidenschaft, in innerer Entwickelung zu dem Extrem kalten finst'ren Menschenhasses. Der Stoff erschien dem Dichter noch in den letzten Jahren für eine von Schillers Drama abweichende tragische Behandlung vorzüglich geeignet. Es fanden sich Bleistiftnotizen darüber noch in seinen letzten Niederschriften. So z. B. „Maria, das einmal gefallene Weib, das zuletzt auch den Schein des Guten wegwirft — die eig'nen Thaten stehen als Engel mit feurigem Schwert am Thor' des verlass'nen Paradieses und zwingen zum Weiterschreiten. Man haßt seine Verbrechen in Dem, der uns dazu verführte. Das Verbrechen trennt die Theilnehmer, und straft Einen durch den Anderen. Die Liebe mit bösen Mitteln verfolgt, verliert so ihren Zweck." „In der M. Stuart von Mignet, so schrieb er mir im J. 1853, finde ich, was mir alle Geschichten der heißblütigen Schottin, die mir

zugänglich waren, verschwiegen, nämlich die näheren Angaben über das Komplott gegen Darnley und die näheren Umstände seiner Ermordung. Ich fand, daß meine Auffassung des Problems, wie das vollführte Verbrechen zum Trenner der Verbündeten wurde, ganz in der Geschichte begründet ist, daß wirklich darin liegt, was ich erst hineingetragen zu haben glaubte." —

9. Vom Drama „Genoveva" ist in den Ausführungsheften vom Jahre 1856—57 ein Fragment aus dem ersten Akte vorhanden, das mit einfachen Zügen die Charaktere und das Verhältniß derselben dramatisch-prägnant exponirt. Die Führung der Handlung, der detaillirte Scenenaufbau, ist aus den immer wieder veränderten Planheften nicht mit Sicherheit nachzuweisen. Es sollte ein psychologisch-entwickeltes Seelengemälde der Genoveva werden. Eine Dienerin ihres Gefolges wurde verführt. Genoveva, von Leidenschaft noch nie berührt, eine stolze, reine, sittlich-strenge Natur, dringt mit Entrüstung auf ihre Entfernung. Vergebens bittet der Graf für sie, vergebens die Mutter des Mädchens, die alte Margareth. Diese, eine dämonische Natur, sucht, da sie ihr verführtes Kind verstoßen und beschimpft sieht, mit diabolischer Kunst die tugendhafte Genoveva durch Golo zu verführen, ihren Tugendstolz zu beugen, sich an der hochmüthigen Gebieterin zu rächen. Golo, eine nach Thaten sich sehnende heißblütige Heldennatur, wird vom Grafen zum Kampfzuge gegen die Heiden nicht mitgenommen. Die alte Margareth reizt nun den deßhalb verbitterten, dem Grafen grollenden drangvollstürmischen Golo zu wilder Liebesgluth. Die psychologisch-ethische Entwickelung der Leidenschaft Beider war die Haupt-

absicht der Darstellung. Da Genoveva nun selbst die dämonisch sie bedrohende Gewalt unheimlicher Liebesgluth kennen lernt, ohne sich ihr zu unterwerfen, so bereut sie ihr Unrecht, ihre Härte gegen das unglückliche Mädchen. Der Hochmuth ihres Tugendstolzes wird durch falsche Anklage des von ihr nicht erhörten Golo, durch ihre Verstoßung hart gestraft. Wie sie die arme Else hinausjagen ließ — in ebensolcher Nacht muß sie nun selbst hinaus in den wilden Wald, wo sie das von ihr verstoßene Mädchen wiederfindet. Das Dämonische der Sünde, die drohende Verführung, die sie schaudernd im eigenen Gemüth nun erkannte und erlebte, wandelt ihre Strenge und Härte in Milde und Nachsicht mit den Schwächen Anderer. Sie sieht, daß sie mit ihrem übertriebenen Tugendstolze ganz ebenso tiefer Verderbniß zugänglich war, wie die von ihr so verachtete Unglückliche. In echter Herzensdemuth eine milde, in herben Leiden schwergeprüfte „heilige Frauengestalt" wird sie mit dem Grafen wieder vereinigt. Golo tödtet sich selbst in einer wilden Waldschlucht, in der Verzweiflung bösen Gewissens. — Das hier folgende kleine Fragment ist merkwürdig weniger in der Form, als durch die dramatische Kraft, mit der in wenig Strichen die Charaktere skizzirt und gruppirt sind, so daß aus dieser Expositionsskizze klar ersichtlich ist, wie Ludwig das Drama zu führen und zu gestalten beabsichtigte. —

Fragment aus „Genoveva“ vom Jahre 1856.

Akt 1. Scene 3.

Kunz.

Und müßt Ihr wirklich bleiben? Dürft' nicht mit?
Und habt gebeten?

Golo.

Herr, erinnert mich
Nicht d'ran, daß ich es that, wie oft ich's that.
O wahrlich! zehnmal öfter, als mein Herz
Ertragen wollte hier, das ſtolzer iſt,
Als es zu ſein ein Recht hat. Und ich glaube,
So ſehr ſich's wehrt, ich zwings ihm nochmal ab.

Wendelin.

Der Graf — wär' er ein jüng'rer Mann, auf Ehre —
Sechs Monden erſt beſitzt er dieſes Weib,
Das einen Greis zum Jüngling machen könnte —
Dies Scheiden würd' ihm faſt zu ſchwer.

4. Scene.

Graf Siegfried. Gräfin Genoveva. Otto. Ritter. Frauen.

Graf.

Und Roß und Mannen harren vor dem Thor',
Wie ich's befahl? — So muß es ſein, mein Weib!
Was ſagt Ihr?

Genoveva.

— Daß mein Flehen Euch begleitet
Und wie ein Heer von Engeln Euch umſchreitet.

Graf.

Mehr nicht?

Genoveva.

— Und doch! Mit Herz und Seel' und Leib
Bleib' ich, wenn fern auch, Eu'r gehorſam' Weib.

Margaretha (tritt auf).

Jetzt seid Ihr weich; Ihr müßt es sein, da Eu'r
Gemahl und Herr den letzten Gruß Euch sagt.
Die Else — Gott erbarme sich — das Ding,
Mein armes Kind, hieß diese Stund' mich nützen;
„Wenn sie vergeben kann, so thut sie's jetzt,
Die gute Gräfin!" seht, so sagte sie.

Graf.

Was wollt Ihr, Frau? Ihr wählt die Zeit nicht gut;
Habt Ihr zu bitten etwas bei der Gräfin,
Laßt's, bis ich fort bin.

Genoveva.

Laßt's auch später noch.
Ihr quält Euch, gute Frau, und mich vergebens.

Graf.

Was ist's?

Genoveva.

Herr, eine Dienerin entließ ich,
Die Tochter dieser Frau.

Margaretha.

Ja, Herr, mein Kind,
Die braune Else — nun, Ihr kanntet sie.

Graf.

War's nicht das Mädchen, das Ihr so geliebt?

Genoveva.

Ja, Herr, geliebt, so daß ich meinen Rang
Vergaß, und sie wie eine Schwester hielt,
Die Stunde halb nur lebte, die allein
Und ohne sie ich lebte; Herr, ich schloß
Mein Herz in ihre Brust. —

Graf.

Und laßt sie nun?

Margaretha.

Mehr, Herr; nicht aus dem Dienſt nur ſoll ſie, ſoll
Auch fort, und dieſe Stunde noch die Burg
Verlaſſen.

Genoveva.

Athmen will ich nicht die Luft
Mit ſolcher —!

Margaretha.

Ach, gewiß, ſie wird's nicht tragen.

Graf.

Doch, was ſo Schlimmes that das Mädchen Euch,
Daß Euch, die Ihr die Milde ſelber ſeid —
Denn, fand an Euch der Tadel ſelbſt zu tadeln,
Und wahrlich, ſchwer genug dann wurd' es ihm,
So war's um Uebermilde nur, und darum,
Da Ihr gewiß zu wenig Härte zeigt,
Verging das Mädchen ſich zu ſchwer an Euch,
Als daß Gerechtigkeit nicht noch die Laſt
Der Strafe wehren müßte, die Ihr auflegt.
Was that ſie? Nutzte ſie den Aufenthalt
In Eu'rem Zimmer, Eu'r Vertrau'n, das Nichts
Vor ihr verſchloß, zu eines Kleinod's Diebſtahl?

Margaretha.

Nein, Herr, mein ehrlich' Kind that ſolches nie.

Genoveva.

Und wär's nur das, erſetzbar war der Raub,
Und ich vergaß ihn über dem Erſatz,
Ja, ſchenkt' ihr ihn vielleicht, und überging
Den Fehler ſchweigend.

Graf.

War es mehr als das?
Bei meinem Eide, dann entgeh' ſie nicht
Der ſchwerſten Züchtigung. So nutzte ſie

Den Glauben And'rer, der erwuchs daraus,
Daß Eu'r Vertrau'n sie hatte zur Verläumdung
Von Eu'rer Ehr' und meiner? Redet doch!

Margaretha.

Nein, Herr, nie log mein armes Kind auf Euch.

Genoveva.

Und das auch hätt' ich ihr vielleicht verzieh'n!
Ein Wort dann war es nur, und das glitt ab
Vom reinen Spiegel meiner Ehr' und Eu'rer.

Graf.

Bei meinem Eid'! Was dann war ihre Schuld?

Genoveva.

Muß ich's noch nennen? Nein, erlaßt mir das,
Lest's auf der Wang' mir, was das Schlimmste ist,
Womit ein unvermähltes Weib sich selbst,
Und ihr Geschlecht und ihren Gott kann kränken,
So ganz vergessend ihre Ehr' und Sitte.

Graf.

Was?

Margaretha.

— Herr, mehr Unglück ist's, als Lasterthat.
Wär' sie ein Weib, es ehrte sie, was nun
Als Mädchen sie verklagt.

Graf.

Ist's weiter nichts?

Genoveva.

So sprecht Ihr, Herr?

Margaretha.

D'rum laßt sie bleiben, Herrin!
Und seht, am Himmel thürmen Wolken sich
Empor und droh'n der Nacht mit wildem Sturm'.
Schon sinkt die Sonne, und des Wegs Gefahr

Im Waldesdickicht mehrt bald Finsterniß.
Die Nacht, nur diese Nacht noch duldet sie
In dieser Mauern Sicherheit; dann morgen
Beim ersten Schein des Tag's, wenn Euer Herz
Nicht den Entschluß geändert, heißt sie zieh'n.

Graf.

Thut so, und denkt: nicht sie, die Schwäche nur
Sündigt' in ihr, und ihre Schwäche nicht,
Die Schwäche des Geschlechts, dem sie gehört.

Margaretha.

— Erzürnt Euch nicht!
Nein, Ihr seid stark, und Ihr vielleicht allein
Von Allen; doch bedenkt, auch Tugend wird,
Ist sie so streng, daß sie nicht Nachsicht kennt
Für And'rer Fehl, getadelt, wie die Sünde,
Stammt sie aus Lieb', verzieh'n. Und wie so arm
Oft würde reiche Tugend, nähme Glück
Sich weg, was ihm davon gehört. O Manche
Fiel nicht, weil Prüfung sie verschonte, Rang
Und Stand das Aug' der lüsternen Begier
Abschreckte, ihr zu nah'n; weil Elternsorge
Das Kind schon wappnete mit Sitt' und Ehr'
Und noch die Jungfrau schirmt mit der Erfahrung
Geschärftem Auge die Gefahr erkennend,
Wo Unschuld keine sieht. Wie reich oft würde Sünde
An Gnade, gäb' Verführung, gäbe Noth
Und Mangel an Erziehung, gäbe List
Der Leidenschaft, die leise, Dieben gleich,
Durch's Auge schlüpft und schläfert ein den Wächter
Vorsicht, — gäb' die Gelegenheit, die große
Verführerin der Welt zurück, was sie
Ihr nahm.

Genoveva.

Nein, läst're nicht die Tugend so.
Sie wohnt nicht im Palast, im Reichthum nicht,

Noch auch im goldenen Gewand, sie wohnt
Im Herzen, und im Herzen gährt Verderbniß
Und nicht Verführung, List der Leidenschaft,
Nicht Noth und Armuth schaffen sie. Herr, redet
Nicht mehr davon, ich bitt' Euch.

Graf.

Und so soll
Sie fort? in Nacht, und was die Wolken droh'n?
Und rings auf weite Strecke ist kein Haus.
Verzeiht mir, doch mir selber däucht's zu hart.

Genoveva.

Ist Euer Ohr so weich, was straft Ihr dann,
O Herr, ein Laster auf der Welt? Denn welches,
Und wär' es Raub, ja wär' es grimmer Mord,
Das nicht den Vorwand fände? All' solch' Thun
Beschädigt nur den Einzelnen, doch sie
Entehrt nicht sich allein, nein, sich und mich,
Ihr ganz Geschlecht, übt Mord am Frauennamen
Und Raub, nicht an dem äußern Schmuck und Zier,
Nein, an dem tiefsten Herzen des Geschlechtes,
Und seinem innerst höchsten Heiligthum.
Und um sie zu entschuldigen kränkt Ihr mich,
Sagt, schwach sind Frauen. Und wären sie's, wer trüge
Die Schuld? Seid Ihr's nicht selbst?
Sä't Ihr im Mitleid neue Sünde aus?
Gesündigt wird, auch wenn Ihr streng seid, noch,
Doch Milde wirbt für Sünde, schafft sie erst.
Herr, da Ihr mich heimführtet in Eu'r Haus,
Nicht ahnt' ich, daß die neue Heimath mir
Auflegte, Tugend zu vertheidigen,
Nach Gründen suchen, das vor Euch zu schützen,
Was selbst des Wilden Einfalt heilig hält.
Nun wohl. Befehlt denn, daß sie bleiben soll;
Ihr dürft es, seid der Herr in diesem Haus.
Doch mir erlaubt dann, daß ich gehen darf;

An meines Vaters Hofe zu Brabant
Gekränkte Tugend immer Zuflucht fand.

Graf.

So meint' ich's nicht. Da sei Gott vor, daß ich
Euch kränken sollte einer Dirne willen.
Nein, Ihr seid Herrin über Eu'r Gesind
Und frei in Euerm Schalten. Fand ich auch,
Verzeiht mir, Eure Tugend allzustreng,
Doch kann ich Eu'r Empfinden wohl begreifen.
Denn, wenn von mancher andern Leidenschaft
Durch meine Jahre freigesprochen, doch
Denk' ich in nah' verwandtem Punkte gleich,
Und das Gefühl verletzter Mannesehre
Trieb oft mich weiter, als in diesem Fall
Euch führt die Kränkung Eu'res Frauenstolzes.
Wir handeln so, obgleich wir's, ruhig, tadeln,
Wir tadeln's, doch ich weiß nicht, ob mit Recht;
Denn oft ruht uns're Kraft auf uns'rer Schwäche,
Und unser Schlimmes, ausgeschnitten, nähm'
Oft unser's Guten Bestes mit sich fort.

Margaretha.

So bleibt's bei Eurem Spruch? Verzeiht mir, Herrin,
Mein Fleh'n; denn, was auch Mutterschmerz mich thun hieß,
Doch muß ich sagen: Ihr habt Recht. Gewiß,
So ist's; und ob mir's weh auch thut. Der Dirne
Geschieht ihr Recht. Hab' ich sie nicht gewarnt?
Und daß sie Euch beleidigt! solche Tugend!
Verzeiht Ihr mir denn auch?

Genoveva.

Ihr dauert mich.

Margaretha.

Ja, ja, gewiß, ob ich schon werth nicht bin,
Daß Eu're Tugend sich dazu herabläßt.

[tritt zurück.]

Graf.

Zu lang' hielt uns der Zwischenfall schon auf.
Sagt mir ein freundlich Wort des Abschieds denn;
Und laßt mich zieh'n, wer weiß es, auf wie lang',
Vielleicht auf immer.

Genoveva.

Nein, mein edler Herr,
Sprecht so nicht. Zieht Ihr doch, ein Kämpfer Gottes
In's Feld —

Graf.

Als Kämpfer Gottes kann ich fallen,
Dann sein erst recht.

Genoveva.

Nein, Herr, ich weiß gewiß,
Ihr werdet kehren. Gläubiges Vertrau'n
Hält fest den Trost: ich werd' Euch wiederschau'n.

Graf.

Doch schien's, der Dirne Geh'n erregt Euch stärker —

Genoveva.

So sprecht Ihr nur, mein Herr, so glaubt Ihr nicht.
Noch sonst, noch hier verkenn' ich meine Pflicht.

Graf.

Ei, haltet Ihr so streng die Linie ein?
So zäh' ist nicht der Kaufmann auf dem Markte,
Er giebt wohl etwas d'rüber zu. — Laßt uns
Im Sprechen geh'n. Die Mannen harren mein;
Wie schwer es wird, es muß geschieden sein.
(Alle ab, außer Margaretha).

Margaretha.

Noch sonst, noch hier verkennt Ihr Eure Pflicht?
So braucht Ihr Gnade nicht, die Ihr nicht übt?
Wißt Ihr nicht, daß Ihr frevelt? Wißt Ihr nicht,

Hochmuth zerstört sich selbst? Geht nur, geht!
Seid Ihr kein Weib? wenn auch der alte Graf,
Kalt, wie er ist, Euch's nicht gelehrt? Wie Sicherheit
Euch kitzelt, dennoch seid Ihr eins; und wißt
Ihr's nicht, ei, desto schlimmer dann für Euch.
Geht, geht nur, meint Eu'r Fleisch von anderm Stoff,
Als and'rer Frauen Fleisch, Eu'r Blut gemischt
Aus andern Theilen, glaubt Euch unzugänglich
Der Leidenschaft, meint Eu're Tugend Stahl,
Verführung nur ein gläsern' Schwert. Nur zu!
Gut, daß der Graf den Golo bei ihr ließ,
Jung, schön genug, um Heil'ge zu verlocken,
Und so voll ungeschwächter Jugendkraft
Und Zunder für die Leidenschaft, daß nur
Ein Funken g'nügt und schon steht er in Flammen
Und zündet weiter. Wie? ein solcher Jüngling
Mit solchem jungen Weibe, so verblendet
Von Sicherheit, die die Gefahr nicht sieht,
Und spielt mit ihm, bis sie sich selbst verspielt,
Auf Monden fast allein? Natur
Allein vollbracht' es; und — sah ich ihr Auge
Auf ihm nicht ruh'n mit süßem Wohlgefallen,
Wenn unbewußt schon? Pack' ich Euch nur schlau —
Und bin ich nicht gewandt und hab' gelernt
Schon früh, in großer Herren Dienst, die Kunst
Der Schlangenzunge, die mit Warnung lockt,
Verführt mit Tugendsprüchen, Wahrheit selber macht
Zum Köder an der Lüge Angelhaken,
Und mästet dürre Sünde, die den Sünder
Mir zinsbar macht, mit Gründen, so zum Recht
Sie stempelnd und zur Sünde das Gesetz.
Das sie verbeut? — Merkt auf, Ihr seid wie Alle —
Gefahr verachten führt zum sichern Falle. [ab.]

Es treten auf: Golo. Otho.

Golo.

Ihr hörtet, ich bat noch einmal.

Otho.

Und er sagte: daß ich Euch als den Schützer meines Hauses und meines Weibes zurücklasse, giebt Euch mehr Ehre, als ihr Euch erwerben könnt. Und glaubt Einem, der Euer Großvater sein könnte, der Graf hatte Recht. Vergeßt, was nicht zu ändern, denkt lieber, wie Ihr der Ehre, die Ihr habt, Euch würdig machen müßt. Ihr habt dem Grafen zu viel zu vergelten, um ihm zu zürnen. Ich geh' auf meine Burg zurück; ruft mich, wenn Ihr mich braucht. [ab.]

Golo.

Ihr habt dem Grafen zu viel zu vergelten? Daß er mich aufzog? Was sind seine Gaben, wenn er ihnen Das entzieht, was sie erst zu Gaben machen würde? Wozu gabt Ihr mir Kraft, um sie ruhmlos schlummern zu lassen? Ihr zogt den Durst nach Ruhm in mir groß, Ihr machtet mich empfindlich gegen den Sporen der Schmach; und nun reißt Ihr mir den Becher von dem Munde und setzt mir selbst den Sporen ein. Mein Herz war nicht beim Abschied von Euch, wie es sollte. Ich will's mir aus den Gedanken schlagen, mich betäuben. Ich will reiten — nein! jagen? nein. Fort Alles, was mich an ritterlich Thun erinnert. Trinken will ich, würfeln, ein Weiberknecht will ich werden.

(Margaretha ist unterdeß aufgetreten.)

Margaretha.

Ihr dauert mich, Herr Junker.

Golo.

Was giebt's da? Wollt Ihr mich verhöhnen?

Margaretha.

Ich? Gott behüte. Ich kann's begreifen, warum Ihr die Gräfin nicht ansah't, und ihr den Rücken wandtet, aber Junker, Junker! haltet einer alten Frau ihre Ehr-

lichkeit zu gut, artig war's nicht. Und wenn sie auch Schuld wäre, daß Ihr da bleiben mußtet, hassen dürft Ihr sie nicht. Ei, wer könnte solch' ein Weib hassen! kann ich's denn? Und wahrlich, ich hätte mehr Recht dazu.

Golo.

Ich weiß nicht, was Ihr von mir wollt.

Margaretha.

Nein, Junker, man muß christlich denken. Und sagt was Ihr wollt, ich habe mehr Grund sie zu hassen, als Ihr. Sie trieb mein Kind hinaus — aber sie wußte nicht, was sie wollte; ein Kind, das noch keiner Leidenschaft Gewalt gefühlt. Im Kloster erzogen, dann jung dem alten Grafen angetraut, der so wenig geeignet war, Liebe zu entzünden, als zu fühlen. Seht, wie sie ihm nachwinkt, so ruhig. Seht Ihr? es war ein Abschied wie von einem Vater, nein, wie von einem alten Vormund. Gott der Herr! der Mann, der dies Weib erinnert, daß sie ein Herz hat! der Mann, dem dieser Stolz in den Armen schmölze! er brauchte sich keiner Sünde zu hüten, der Himmel wäre ihm doch gewiß. Ich weiß nicht, wozu Die Einen treiben könnte, der ein Herz in der Brust und rothes Blut in den Adern hätte. Wär' der Graf nicht so alt, er wär' nicht fortgezogen; zwanzig Jahr' jünger, er hätte dem Teufel aus Afrika die ganze Welt gelassen; die Welt in seinen Armen war zwei solcher werth.

Golo.

Was sagt Ihr das mir? Schweigt, ich habe nicht Zeit, mit Euch zu plaudern.

Margaretha.

Ihr wollt sie zum zweitenmal beleidigen? Nein, so weit dürft Ihr Eu'ren Zorn nicht treiben. Sie kommt auf Euch zu und Ihr wollt gehen?

(Genoveva, Frauen treten auf.)

Genoveva.

Laßt, lieber Golo, doch die Gartenthür'
Verschließen; bis zur Rückkehr unſ'res Herrn,
Die Gott in Gnaden bald geſchehen laſſe,
Will ich 'ne Nonne ſein. Wollt Ihr das thun?

Golo.

Wie Ihr befehlt; ich bin Eu'r Diener, Herrin.

Genoveva.

Du, Kunigunde, hol' mir das Gebetbuch;
Bring's in das Kirchlein; dahin will ich geh'n.
Nun gute Nacht. Vergeßt die Thüre nicht.

(Geht mit den Frauen.)

Margaretha.

O, welch' ein ſüß Geſchöpf! welch' ein ſüß Geſchöpf! Und Ihr ſeid noch zornig auf ſie? So ſeid Ihr der härteſte Mann auf der Welt, oder Ihr ſeid gar kein Mann. Wie ſtolz ſie geht, wie unberührt, und doch — o, es kommt der Heiligſten einmal ihr Stündlein, wo ſie ihren ganzen Stolz hingiebt, an eines Mannes Halſe zu hängen. Wen hat ſie bis jetzt geſeh'n? Euch allein, außer dem alten Grafen und ſeinen Vaſallen, und unter dieſen iſt Keiner, der eines ſchönen Weibes Puls zum Tanzen bringen könnte. Ihr allein könntet ihr gefährlich werden, ein Mann ſo ſchön, wie ſie ein Weib. O! der Graf that nicht gut, Euch und ſie ſo allein bei einander zu laſſen, und die Einſamkeit und Langeweile als Drittes dazu. Indeß, was wär' ihm verloren? Was er doch nicht hat. Ihr ſeid brav, und ein Glück, daß Ihr zornig auf ſie ſeid. Ja, warum bewegte ſie den Grafen, Euch zurückzulaſſen; der alte Otho war auch gut dazu. Ja, Ihr ſeid brav; aber ein Anderer an Eu'rer Stelle, mit Eu'rer Geſtalt und Eu'ren Sitten könnt' ihr gefährlich werden. Ja, ja, ja. Wenn Ihr's nicht ſchon ſeid —

Golo.

Laßt mich mit Eu'rem Geschwätz, Alte.
(Ab.)

Margaretha.

Thu' Du wild, thu' Du wild, wie Du willst, junger Laffe. Desto besser. Wie er ihr nachstarrte. Dem wilden Burschen hab' ich das Abc gegeben; ihm ging's zum erstenmale auf, daß das Weib schön ist; ich that das Erste, das Andere wird sein heißes Blut thun, die Einsamkeit, die Langeweile und die Gelegenheit. Und hätt'st Du den Köder noch nicht geschnappt; ich fasse Dich noch und sie dazu an ihrer Sicherheit. Sie soll mit Dir spielen, bis sie verspielt hat, was sie so stolz macht. —

---

10. Marino Falieri, Trauersp. in 5 Akten. — Durch A. Hoffmanns Erzählung „Doge und Dogeressa" angeregt, beschäftigte sich Ludwig mit dem Stoffe dieses Dramas schon in früher Jugendzeit. Einige vorhandene Entwürfe entstanden bereits im Jahre 1839. In den Jahren 1855—1860 wurde der Plan durchaus umgeschmolzen, und bis in die Mitte des dritten Aktes ausgeführt. Umfangreiche Niederschriften, Skizzen und Fragmente, auch aus den letzten Jahren, sind noch vorhanden. Das massenhafte, immer neu variirte Detail kam nicht zum vollen Selbstwuchs des Ganzen, der Plan nicht zum reifen Abschluß, wenigstens war es mir nicht möglich, über die Führung der Handlung bis an's Ende völlige Klarheit zu geben.

Die Gestalt Falieri's, des unbeugsamen, trotzigen, stolzen Soldatencharakters, der auf dem Dogenstuhle, gegenüber dem frivolen, verderbten Adel, durch die Ehe mit einer jungen Gemahlin in eine seinem Charakter durchaus unangemessene Lage kam, stand in lebendigster Klarheit vor den Augen des Dichters, sie erscheint scharf umgrenzt, prägnant skizzirt, theatralisch-wirksam gedacht, in sämmtlichen Fragmenten unverändert. — Falieri wird, nach siegreichem Kriege mit Genua nach Venedig zurückkehrend, vom Adel zum Dogen erwählt, weil er alt ist, der Geschichte nach 80, nach Ludwigs Veränderung 50 Jahre alt, und — weil er unverheirathet ist. Er soll demnach Alleinherrschaft strebendem Adel nur ein Werkzeug sein, die mächtige Volkspartei, ihre Rebellion niederzuwerfen, sich ihren Haß dadurch zu verdienen, statt ihr Haupt zu werden. Der Doge verheirathet sich aber ganz plötzlich und Allen ganz unerwartet mit der jungen schönen Angiolina, um die sich Steno, das Haupt der Adelspartei, vergebens beworben hatte. Steno, neidisch auf die Verdienste und das Glück des Dogen, sucht sich für diese Verschmähung an ihm zu rächen. Er ist rastlos bemüht, die Treue der Dogaressa zu verläumden, sie zu verdächtigen. Blasirt, frivol und intriguant, „haßt und zerstört er aus Neid Das, was er selbst werden konnte, und nicht geworden ist." — Bei einem von Falieri veranstaltetem Maskenfeste verschafft die Kammerfrau der Angiolina dem Steno eine nächtliche Unterredung mit ihr. Er wirbt mit allem Aufgebot seiner Kunst um ihre Liebe, erhält aber nichts, als ihre Verachtung. — Der Doge kommt mit Ad'ligen überraschend in die Scene der Beiden. Die Kammerfrau giebt vor,

sie sei die Begünstigte. Der Doge, dessen Zorn bei Steno's höhnischer Kälte immer mehr aufbraust, behandelt ihn, ohne jede conventionelle Rücksicht auf seinen Stand, als gemeinen schamlosen Buben und läßt ihn gewaltsam entfernen. Der anwesende Adel nimmt den Vorfall als Beleidigung, er ist empört über Falieri's hochmüthige Sittenstrenge, über seinen sich übersteigenden Stolz. Der Oberbefehl gegen Mailand wird dem Dogen nicht ertheilt, sondern seinem Todfeinde Pisani. Steno verläumdet boshaft die unschuldige Dogeressa, er verbreitet überall, ihre Gunst sei ihm sicher, er läßt zum Anblick für Alle ein Pasquill am Dogenstuhle anschlagen: „Der Doge hat eine schöne Frau, doch ist sie nicht sein.“ — Falieri läßt nun den Verwegenen verhaften. Steno gesteht frech die Abfassung des Pasquills ein, der Doge verlangt, die That als Staatsverbrechen zu behandeln, er fordert den Tod Steno's. Der Rath der Zehn, der darüber zu richten hat, sieht in der Klage Falieri's eine erwünschte Gelegenheit, ihn zu demüthigen, ihn sich zu unterwerfen, er straft Steno nur leicht, die That mit dem Uebermuth seiner Jugend entschuldigend. — Falieri, auf's Aeußerste ergrimmt, in seinem Stolz, seiner Liebe im Tiefsten gekränkt, hat, entrüstet, keine Waffen gegen seine intriguanten Gegner. Er ist in seiner heroischen Geradheit „ein Löwe im eisernen Käfige, dessen Wüthen nur sich selbst verletzt, der mit Allem, was er aufbietet, die Sache nur schlimmer macht.“ —

Sein wildaufsteigender Haß gegen den Adel treibt ihn nun, mit dem Volke gemeine Sache zu machen. Aber auch dem Volke gegenüber benimmt er sich, seiner Natur nach, als stolzer geborener Aristokrat, ebenso unbeugsam,

hochfahrend, sittenstreng, wie gegenüber dem sittenlosen, frivolen Adel. Seine Verschwörung mit dem Volke gegen den ergrimmten Adel wird entdeckt, der Doge verhaftet und enthauptet im Jahre 1355. —

Falieri, sich selbst zerstörend durch die Maßlosigkeit seiner stolzen, despotischen Natur, in einer Lage, die seinem unbeugsamen Soldatencharakter völlig widerspricht: „der Löwe unter Schlangen" eine großartig-schlichte, ehrenfeste Natur, im scharfen Kontrast zu dem „verderbten, greisenhaft-blasirten, intriguanten Steno", dies sollte das Hauptthema des farbenreichen Drama's werden, dessen Skizze schon einen seltenen Reichthum scharf umgrenzter im wirksamsten Theaterspiele kontrastirter Gestalten zeigt. Die Uebereilung der Ehe führt den alten Dogen zu immer neuen Uebereilungen, diese durch Verirrung zu gesteigerter Schuld, zu unvermeidlichem Untergange:

„— Berauscht der Liebe Trank die Jugend schon,
Und schafft ihr Wehe, völlig toll macht sie
Das Alter. D'rum läßt, wer, geblendet halb
Von eig'ner Hitze schon, auf schmalem Weg'
Gefährlich wandelt, sich das letzte Aug'
Zudrücken noch vom Rausch der tollen Diebin,
Dann muß zu Grund' er geh'n." —

Die Gruppen der Adeligen und Bürgerlichen, der Patrizier und Plebejer, sollten lebendigst kontrastirt werden, was jedoch in den vorgefundenen Fragmenten nur angedeutet, nicht völlig klar ausgeführt wurde, und wohl einer späteren Umarbeitung vorbehalten war. — Die Nebenhandlung ist nur unsicher skizzirt. Bertuccio, eine plebejische, Falieri verwandte, doch scharf von ihm abstechende Gestalt, mit dem er sich zum Aufstande gegen

den Adel verbindet — „ein alter, rissiger, rauher, braver, plumper Seemann, kein Edelmann; ohne Stolz, aber voll plebejischem Trotz, zugleich voll rührend-schlichter Pietät gegen Falieri, seinen alten lieben Feldherrn. Auch er ist, wie Falieri, in seiner jungen Gattin, Lisena, von Steno, der aber bei ihr erfolgreicher operirte, tödtlich beleidigt. — Die Gestalt des stolzen ehrenfesten Dogen reizte schon Byron zu einer dramatischen Dichtung, die, trotz ihrer schwungvoll-energischen Kraft, doch der echt tragischen Wirkung entbehrte. Byron begann sein Drama gleich mit der Verschwörung Falieri's mit dem Volke, mit dem Gerichte der Zehn über Steno, — Ludwig suchte die Handlung vom Anfang, von der Dogenwahl und Vermählung an bis zur endlichen Katastrophe in dramatischer Steigerung darzustellen.

Als Probe seiner geistreichen Behandlung theile ich hier einige Scenen der ersten drei Akte mit, aus dem Hefte, worin Ludwig selbst die verschiedenen Ausführungsfragmente zusammenstellte. Allen anderen Fragmenten des Dramas gegenüber sind diese unzweifelhaft die reifsten und besten, wenn auch der Vers und der sprachliche Ausdruck an manchen Stellen noch die letzte Dichterfeile vermissen läßt. — Die erste Scene des 2. Aktes, wo Steno auf dem Maskenfeste von Falieri bei Angiolina überrascht wird, ist nur ein erster kecker Entwurf, in rascher, genialer Handlungsskizze ausgeführt, der Dichter würde ihn sicher noch wesentlich verbessert haben. — Wie viel ihm in der letzten Zeit darauf ankam, und wie gut es ihm gelang, die Gestalten in einer schönen behaglichen Ruhe poetisch sich ausleben zu lassen, alles Hastige und Dünne zu vermeiden, „das poetische Metall,

wie er ſagte, künſtleriſch zu treiben und zu ſchwellen" — das zeigt ſich hier recht anſchaulich, wenn es auch wohl nur eine gute dramatiſche Vorleſung völlig klar veranſchaulichen kann, da bei der fragmentariſchen Geſtaltung eine Theateraufführung dieſes dramatiſchen Torſo's leider unmöglich iſt. Manche Stellen, die etwas zu breit anſchwellen, würden, nach gelungenem Erzguß des Ganzen, von Ludwig unzweifelhaft in knapperer Form gefaßt ſein. —

Fragment aus „Marino Falieri"

vom Jahre 1857.

Perſonen des Fragments:

M. Falieri, Graf von Treviſo, Feldherr, dann Doge der Republik Venedig.
Orio Steno, Oberhaupt des Rathes der Zehn in Venedig.
Jacopo Lorebano, Mitglied des Rathes der Zehn.
Michel Steno, Orio's Sohn, eines der drei Oberhäupter des Rathes der Vierzig.
Domenico Malpiero, desgleichen.
Bruno Balbi,
Tommaſo Macenigo,
Vitale Michieli,
} Mitglieder des Rathes der Vierzig.
Iſraelo Bertuccio, Arſenalaufſeher.
Pietro Dandolo, deſſen in Ruhe geſetzter Vorgänger.
Ein Offizier des Dogen.
Signora Euſemia, Lorebano's Gattin.
Signora Angiolina, Beider Nichte.
Liſena, Dandolo's Tochter.
Santa, ihre Amme.
Gefolge des Dogen und der Dogareſſa. Masken. Bürger. Arſenalarbeiter.

(Die Scene iſt in Venedig. Mitte des 14. Jahrhunderts.)

Erſte Scene.

Straße in Venedig.

(Die Anfangsſcene iſt nur theilweis ausgeführt, und kann deßhalb nicht mitgetheilt werden. H.)

Fliehende Aufſtändiſche der Volkspartei.

(Falieri mit Macenigo und Anderen, das bloße Schwert in der Hand.)

Falieri.

Gehorſam will ich. Bei Sankt Markus Löwen!
Wir haben's mit Bewehrten nur zu thun.

Macenigo.

Entſchuldigt, Herr, den Eifer, überſchreitet
Sein edler Drang das Maß.

Falieri.

Nun, wahrlich
Ein edler Drang, der ſo die Luft ermordet,
Und todtſchlägt alte Kleiderſetzen, Todte
Noch einmal tödtet. Ja, bei meiner Seele!
Ich kenn' ihn wohl, den edlen Drang, den ſo
Ein flieh'nder Rücken ſchwellt mit Muth und Zorn,
Daß für Geſichter, die ihm zugewendet,
Er das Gefühl verliert. Das Kriegerſchwert
Macht Krämerhand zur Elle. Edler Drang,
Der des Geſindels breite Rücken mißt.
Beim Löwen von Sankt Markus, ſei's Gemeiner,
Sei's Nobile, ich ahn's mit ſtrenger Fauſt,
Mißachtet wer mein Wort, das Gnad' verhieß
Dem, der die Waffen fallen läßt. Bei Gott!
Kein Wort mehr! denn ich duld' es nicht.
Den edlen Krieg verkrämert ſo zu ſeh'n,
Reißt die Geduld mir.

Ein Offizier (auftretend).

Edler Feldherr, wißt:

Die Ruh' ist hergestellt und wie ein Hündchen
Schmiegt sich zu Deinen Füßen der Gehorsam.

Falieri.

Besetzt, was sich als fester Punkt läßt brauchen,
In jedem Stadttheil.

Offizier.

Herr, schon ist's geschehn.

Falieri.

Seid wachsam dann.

Offizier ab. Loredano mit Gefolge tritt auf.

Falieri.

Ist's nicht Herr Loredano,
Der sich uns naht? — Nun, alter Freund, wie steht's?
Noch ließ mich Arbeit nicht zur Frage kommen.
So feierlich?

Loredano.

Wie es dem Boten ziemt,
Der von Venedigs hohem Rath gesendet,
Dem Hochverdienste huld'gend bringt den Lohn.
Euch ist bekannt, daß, während Ihr zur See
Den Doria der Genueser schlugt,
Venedigs großer Doge Dandalo
Durch seinen Tod den Dogenstuhl zur Waise,
Zur Wittib machte das betrübte Meer.

Falieri.

Mir kam die Kunde Herr, ich lag vor Algeri,
Schon an die Heimkehr denkend. Doch was mehr?

Loredano.

Daß sich die Wahl des neuen Dogen länger
Verzögerte, als sonst gewöhnlich ist,
Verschuldete nun nicht getrennte Meinung
Der Wähler, Wahl ist unter Gleichen nur,

Das Einzige ergreift man ohne Wählen.
Doch da das Hinderniß, der Hefe Aufſturm,
Der jedes andere Geſchäft beiſeite ſchob,
Nun ſelber wich, verſchritt man zu dem Akt,
Und ſein Ergebniß, Herr, ruft Euch ſofort
Zum Dogenpalaſt, da dem inneren Werth
Den äußer'n Schmuck zu leih'n, der ihm geziemt.
Hört Ihr? die Glocke von dem Campanile,
Allein geheiligt dieſem feſt'nen Dienſt,
Rollt über dieſes Waldes von Paläſten
Marmorne Wipfel, über die Lagunen
Den Freudendonner: nicht mehr blüht verwaiſt
Die königliche Meeresroſ' Venedig,
Und ſeinen Gatten wieder hat das Meer.
Und ſo grüß' ich Euch, Graf Marino Falieri, im
Namen und Auftrag des großen Rathes, des Rathes
Der Zehn und der Vierzig, als des neuerwählten
Dogen Durchlaucht von Venedig.

Sein Gefolge.

Hoch Marino Falieri, neu erwählter Doge von Venedig!

Falieri.

Nehmt meinen Dank, Herr'n, einen Dank nicht kleiner
Noch größer, als ihn eine Ehr' erheiſcht,
Die man nicht ſuchte, und die man zurück
Nicht weiſen darf. — Denn ſoweit kenn' ich wohl
Des Staats Geſetz. — Entſchuldigt, iſt vom Hofmann
Zu wenig und zu viel von dem Soldaten
In meiner Art zu denken. Wenig war
Ich an dem Hof des alten Dandalo,
Der wohl ein Hofmann war — man ſagt' mir's, und
Ich glaub' es; denn hierin hab' ich kein Urtheil.
Von Kind an war der Krieg mein Element,
Und ungern tauſcht' ich meinen Eiſenhelm
Um eine Mütze, wär's 'ne gold'ne auch.
D'rum hoff' ich, daß der große Rath Venedigs

Mich seinen Feldherrn bleiben lassen wird,
Sonst müßt' ich seine Wahl nicht gut erkennen.
Mailand steht auf als Schutzherr Genua's
Und wartet auf das Schicksal seines Schützlings.
Einen bessern Dogen gab es wohl als mich,
Doch ich allein kann diesen Krieg beenden,
Zum Ruhm Venedigs. — Alter Freund, wie geht's?

Loredano.

Ich dank' Euch herzlich, Hoheit; doch nun kommt.

[Alle ab.]

Es treten auf Orio Steno, Malpiero, Balbi, Michel Steno und andere Senatoren.

Balbi.

Noch bin ich wie im Traum. Nicht glaublich ist's!
Und sah ich's nicht, Erzählung fände mich
Verstockt, und käm' sie vom bewährt'sten Mann;
Ja, öffnete auf seiner schlanken Säule
Sankt Theodor den erz'nen Mund und spräche —

Malpiero.

Und spräch' Sankt Theodor, er würde warnen,
Es schnaubte, da die Glocke kündete
Die Wahl, Sankt Markus Leu. — Verzeiht mir, Herr
Orio, ehr' ich Eure Weisheit tief —
Und Proben zahllos nöth'gen mich dazu —
Was dieser Mann vermag, wir sah'n es heut;
Und mögen wir's nicht wieder seh'n, es könnte uns
Die Augen kosten, wenn nicht mehr.

Orio Steno.

Erlaubt.
Das Element des Feuers schreckt Euch wohl,
Wenn es empor sich reckt im Brand zum Himmel
Und keine Macht erkennt mehr über sich;
Doch mögt in Eurem eig'nen Haus Ihr's dulden

Als emsʼgen Knecht in Euʼrem Dienst. Ihr zwängt ihn
In Eures Heerdes steinern Wamms; da muß er
Sich müh'n als Koch und Bäcker, Euch den Pelz
Ersparen, wenn es kalt. Von seinem Heere
Genährt kann diese Flamme Falieri,
Bläst Freiheit in die stolze Gluth, zum Brand
Anschwellen, der des Staates Säulen schmilzt
Und niederstürzt sein majestätisch Dach,
Das goldʼne Buch, die Aristokratie
Des Adels, uns und unsʼre Macht. Drum zwängen
Wir in den Dogenmantel ihn und trennen
Vom Heer ihn und Befehl, so wie es Zeit
Zu sein uns däucht. Erst zwingʼ er uns das Volk,
Und ernte dessen Haß dafür. Dies nützt uns
Wie jenes. Ist er mäßig, sind wirʼs auch.
Doch schwillt er höher an und wird gefährlich,
Dann beut uns die Verfassung Mittel gʼnug,
Ihn einzudämmen. Ist der Doge doch
Der goldʼne Zeiger nur, die laute Glocke
Am Uhrwerk von Venedigs Regiment,
Und wir, der Rath der Vierzig und der Zehn
Sein wahres Triebwerk, Räder und Gewichte.

Macenigo (kommt).

Hier findʼ ich Euch!
Mein hohes Haupt der Zehn und werthe Herren
Vom Rath der Vierzig, man erwartet Euch
Im Dogenpalast zur Beginn der Krönung.

Orio.

Wir kommen, Herr. — Gar manchʼ Verdienst, zu üppig
Gewachsen für die Aristokratie,
Schuf unsʼrer Ahnen Weisheit ungefährlich
Im Dogenstuhl, bewacht von hundert Augen,
In jeder Regung, jeder Leibesmuskel
Gebunden mit unsichtbarem Band. Das sprengt
Der wildʼsten Kraft Aufbäumen nicht; da gältʼ es
Weitausgeholten Plan, Verschlagenheit,

Den Plan zu schaffen, und, was selt'ner noch,
Verstellung, so versteckt, daß nicht die Hand
Weiß, was sie thut — in alledem, seht Ihr,
Ist dieser Riese nur ein Kind — doch kommt nun,
Wir reden auf dem Wege noch davon.

O. Steno, Malpiero, Balbi, Senatoren ab.

Macenigo.

Kommt Ihr nicht, Herr Michel Steno?

Steno.

Ich höre, Ihr seid ein Held geworden, Herr Macenigo?

Macenigo.

Spottet nur — aber hätte dieser neuerwählte Doge nicht unseren Muth unnütz gemacht — nun, dennoch wird das Gesindel uns're Hiebe nicht vergessen. So wenig, wie Manche von uns dieses Falieri Anmaßung und Stolz. Ihr hättet hören sollen, in welcher Weise er seine Ernennung zum Dogen aufnahm — aber ich habe Eile. Nur das hört noch: er achtet den Adel so wenig als das Volk.

Steno.

Ja; er verachtet das Volk als Adliger und die Adligen als Soldat. Aber laßt Euch nicht abhalten, Herr Macenigo. Entschuldigt mich bei den Herren, daß ich der Krönung nicht beiwohne; ich bin unwohl.

Michieli.

Auch mich.

Steno.

Guten Morgen, Herr Macenigo.

Macenigo.

Der Eurige, Signori. [ab.]

Steno.

Sein Muth machte sich nicht eher unnütz, als da er unnütz war, und als er sich unnütz machte, da wurd' er unnütz gemacht. So kann ein Ding, das nie vorhanden war, zu einer Geschichte kommen. Wo speisen wir? Wer hat die besten Austern, wer die schönsten Mädchen? Aber ich lüge. Ich bin die Weiber satt, übersatt. Darum will ich heirathen.

Michieli.

Werdet Ihr nicht mit zum Krönungsfeste kommen, wenn auch nicht zur Krönung selber? Jedenfalls werdet Ihr Eure Auserwählte da sehen; ihr Oheim, Herr Loredano, ist des neuen Dogen alter Freund.

Steno.

Ihr kennt sie?

Michieli.

Die Schönheit und Unschuld selbst. Ich würde sie schildern, fürchtete ich nicht, Euch eifersüchtig zu machen.

Steno.

Ich wollte, Ihr könntet es. Mein abgestumpfter Gaumen braucht scharfe Würze. Ich werde die Weiber lassen und mich auf Staatsintriguen verlegen. Ich glaube, ein Mitglied des Rathes der Zehn wird reif in mir.

Michieli.

Ihr seid die Weiber satt, Herr Steno; aber sie nicht Euch. Noch neulich, es war kurz vor dem Pöbelaufstande, unterhielt mich die kleine Vendramin zwei volle Stunden lang von Eurer Person. Sie behauptete, um Euer'n Mund sei der Teufel fertig, aber auf Eu'rer Stirn glänze noch ein bleiches Stück Engel. Sie philosophirte, was sie und die anderen Frauen eigentlich in Eu're Gewalt zwinge, der Teufel um den Mund oder das Stück Engel auf der Stirn.

Steno.

Alberne Frage! Der Teufel! nun der Teufel! Es ist noch die alte Wahlverwandtschaft vom Paradiese her. Wo der Mann des Teufels wird, ist das Weib die Mittelsperson. Die Weisheit ist so alt, daß sie fadenscheinig wird. Sie gilt von den Weibern, wie von der Welt — nun die Welt ist ja auch ein Weib; wer sie verachtet, dem gehört sie. Es giebt nur zwei Arten von Creaturen, eine magere und eine fette — Schurken und Narren.

Michieli.

Fehlgeschossen! ich habe auch fette Schurken gesehen.

Steno.

Das waren magere Schurken, die fett wurden, da sie einen fetten Narren verschlangen. Nun, die Karpfen sind da, sich von den Hechten fressen zu lassen, und die Hechte, die Karpfen zu verschlingen. Die Narren sind der Schurken Futter. Ich glaube, so etwas vom Hechtappetit regt sich in mir, seh' ich diesen neuen Dogen. Oder ist's einfach der gelbe Neid, die alte Großmutter des Hasses? Was? sollen solche geschonte Menschen herumlaufen uns Anderen als ein lebendiger Vorwurf? Zum Teufel, ich seh' ihn nicht, ohne daß er mich erinnert: ich konnte werden, was er ist und mehr; auch an meiner Wiege hing der Eisenhelm über dem Wappen; der Hauch gewaltiger Heldenahnengeister fächelte mich wie ihn. O, der Geist thäte noch, aber — kein Nachhalt am Leibe! ein starker Docht, aber nicht mehr Oel genug, ihn zu nähren. Dieser verdammte Mangel an Mark, Nerven, Muskeln und Sehnen! So schlimm sind wir daran, die wir zu früh den aufreibenden Beruf erwählten, junge Wittwen zu trösten, deren todte Männer noch unbegraben umherlaufen; unser Lohn ist, selber vor der Zeit als todte Männer zu spuken, und — ich mag den Gedanken nicht ausdenken, er ist mir so in den Tod zuwider, wie diese geschonten Muskelmänner, diese Falieri selbst!

Michieli.

Horcht! Musik vom Dogenpalaste her. Die Krönung ist vollzogen.

Steno.

Ja, die Mausefalle ist zugeklappt und der fette Narr gefangen. Hört, Michieli: Dieser Doge, den der Adel innerlich verabscheut, der sich die Menge zum Feinde gemacht hat; und diese Verfassung unserer sogenannten Republik, dies künstliche, tausendfach verschlungene Spinnennetz mit eisernen Fäden — für einen ausgefeimten Politiker wär's unter solchen Umständen eine Galgenaufgabe, Doge zu sein; geschweige für solchen Muskelmann von bloßem Soldaten, der hundert Herzen hat und keinen Kopf. Eine Gondel! Es wird zu thun geben. Eine Gondel! He, eine Gondel! Zum Feste. Kommt, Michieli.

Zweite Scene.

Saal im Dogenpalast.

Man sieht durch eine Flügelthür in den Festsaal voll Gäste.

Orio, Falieri (im Dogenornat).

Falieri.

Hält die Signoria es genehm, so geh' ich
Mailand zu Leibe, eh' es sich besinnt.
Bereit ist Alles; übertragt mir nur
Von Neuem den Befehl.

Orio.

Die Stimmen sind
Noch sehr getheilt, entschuld'ge Eure Hoheit.
Erwarten wir d'rum weit're Nachricht; fällt
Die dringend, so erspart sie Wahl und Umfrag'.
Auch heischt der kaum gedämpfte Aufruhr Vorsicht.
Allein hier sproßt ein edler Damenstrauß
Und legt Eu'r Hoheit auf die Pflicht des Wirthes.

Signora Eufemia, Angiolina und noch einige Damen mit Loredano und von der Kammerfrau gefolgt, treten auf.

Falieri.

Seid artigſt mir gegrüßt, Ihr edel'n Frau'n,
Und habt mir Dank, daß Ihr mein Feſt verherrlicht.
Verzeiht; ich fürchte, zu ſehr ſchmeckt der Wirth
Nach dem Soldaten, ungewohnt, zu ſchreiten
Auf glattem Marmorfließ. Darum, erlaubt Ihr's,
Ruf' ich Herrn Steno mir zum Beiſtand an,
Um gut zu machen, was ich mag verderben;
Denn gute Meinung g'nügt, ſich zu entſchuld'gen,
Doch weiter nicht.

Orio.

Nur ſchuldigen Gehorſam
Zu zeigen ſeiner Hoheit, helf ich denn
Euch grüßen. Holde Damen, ſeid willkommen.
Nicht weil ich meinte, was ſchon gut, zu beſſern,
Wär' ich dazu der Mann auch. Doch es weiß
Seine Hoheit beſſer wohl als ich: Natur
Im Zarten ſtrebt dem Starken zu und ſucht
Ergänzung ſeines Weſens; der Soldat
Beſitzt ein Vorrecht in der Frauen Schätzung.

(Michel Steno und Michieli ſind von der anderen Seite eingetreten und bleiben, unbemerkt von den Anderen, hinter einer Säule ſteh'n.)

Michieli.

So ungleich ſonſt, im Geſchmacke begegnet Ihr Euch mit dem neuen Dogen. Seht, wie er Euer Fräulein anſchaut, Sie füllt ſeine Augen ſo vollſtändig aus, daß nichts Anderes mehr neben ihr darin Platz findet.

Loredano.

Ihr kennt ſie wohl, mein Fürſt; dies meine Frau,
Dies meine Nichte Angiolina; dies
Sind meine Schweſtern.

Eufemia.

Hoher Fürſt, nehmt gütig
So Glückwunſch auf als Dank von Frauen, die
Ihr ſtolz macht, zählt Ihr ſie
Zu Euern Dienerinnen.

Falieri.

Wie? — Ja, Dank Signora,
Doch Doppeldank, kehrt Ihr es um, und nehmt
Zu Eu'rem Diener mich,

Eufemia.

Auch Euch, mein Herr
Und hohes Haupt des Raths der Zehn, mein Dienſt.

Loredano.

Ich bleibe unbegrüßt; ſo eign' ich mir
Den Abfall von dem fremden Gaſtmahl an.

Orio.

Verzeiht, Herr Loredan, Ihr ſeid der Rahmen
Um dieſes Bild der Huld; der erſte Blick
Gebührt dem Bild. Nun gebt mir, Herr, die Hand.

Loredano.

Der Rahmen dankt Euch.

Orio.

Lange Wochen ſchon
Sah' ich Euch nicht; auch Euch, verzeiht —

Eufemia.

Nein, Ihr
Verzeiht, nur Tage wollt Ihr ſagen, Herr.

Orio.

Nein Wochen. Doch, ſah' ich Euch wochenlang,
Ich ſchwöre, Tage waren's nur; ſo ſpielt
Die Schönheit mit der Zeit.

Loredano.

Bemerkbarer
Erscheint die Spur, wie Zeit mit Schönheit spielt,
Nicht zu verstellen oft.

Falieri.

Ha, welch' ein Wesen!
Das macht die Zunge stammeln, wandelt mir
Die Seele, daß so wenig sie sich gleicht,
Wie Erd' im Frühlingsschmuck, der Wintererde.
Mit seinem Durst steckt Aug' das Ohr mir an,
Der Purpurlippen Silberklang zu trinken.
Bin ich noch ich? Ich selber noch in mir?
Ich kannt' Euch, Fräulein, schon, da Ihr noch Kind war't;
Da meint' ich nicht —

Angiolina.

Was meint Eu'r Hoheit nicht?

Falieri.

Daß — nun, ich bin kein Schmeichler von Gewerbe,
Das seht Ihr wohl; und auch zu ungewandt,
Verwirrt' ich mich, es unbemerkt zu machen,
Und And'res d'ran zu knüpfen — daß — nun damals,
Da meint' ich nicht, Ihr würdet einst so schön,
Als — nun Ihr seid — da ist's heraus, was ich
Nur denken wollte, nicht sagen, und nun macht' ich
Auch Euch verlegen.

Angiolina.

Darin seid Ihr wahrer,
Verzeiht mir, Hoheit, als in jenem, was —
Verlegen bin ich, will ich sagen, doch
Nicht jenes.

Falieri.

Wie? nicht schön?

Angiolina.

Ich bitt' Euch, Hoheit,

Ihr macht mich noch verleg'ner nur, fahrt Ihr
So fort. Erlaubt mir meinerseits, daß ich
Mich jener Zeit erinnern darf. Damals
War't Ihr, ein ernster und gewalt'ger Mann,
Der freundlich sich herabließ zu dem Kinde,
Doch nie es schreckte in Verlegenheit.

Falieri.

Ja, Manches war da nicht, was jetzo ist,
Und Manches wird noch, was man da nicht ahnte,
Laßt mich das hoffen, — doch verzeiht; ich bin
So wunderbar erregt, daß, sprech' ich fort,
Ich gegen meinen Willen — und glaubt: wahrlich,
Ich thäte lieber Alles, als Euch weh'.
Ich bitte lieber — doch genug davon
Für jetzt. Verzeiht, wenn ich jetzt schweige. — Herr,
Ich bitt' Euch,
Geleitet uns're Gäste in den Saal.
Und Ihr, Herr Loredan, Euch bitt' ich, bleibt.
Ein Wort mit Euch, wenn's Euch gefällt.

Loredano.

Was wünscht Eu'r Hoheit?

Falieri.

Alter Freund, Ihr seht
Mich eigen aufgeregt.

Loredano.

Was fehlt Eu'r Hoheit?

Falieri.

Ihr habt 'ne allerliebste Nichte —

Loredano.

Hoheit;
Man schmeichelt Vätern so; und bin ich's ihr
Nicht durch Natur, so werd' ich's doch durch Liebe.

Allein, Ihr riefet mich beiseit; es schien,
Ihr wolltet etwas sagen.

Falieri.

Ja, doch was —
Ich wollte, sagen müßt' ich's nicht, Ihr riethet's —

Loredano.

So war's von Mailand wohl?

Falieri.

Verständ' ich so zu reden, daß mein Wort
Ein dünner Schleier, zeigte und versteckte
Zugleich die schäm'ge Nacktheit des Gedankens,
Und würd' sein Sarg, ihn ewig zu begraben,
Entschleiert' ihn nicht ein begegnend Ja —
Doch wär' ich solch' ein Künstler auch, nicht wär' ich's
In diesem Augenblick. D'rum schlicht
Und kurz heraus: ich liebe Eure Nichte,
Und frag' Euch: Herr, gebt Ihr sie mir zur Frau?

Loredano.

Verzeiht — Ihr macht — ich kann es wohl gesteh'n,
Auf nichts war wen'ger ich gefaßt, als dies
Zu hören von Eu'r Hoheit. Hm, Ihr liebt,
So sagt Ihr, meine Nichte?

Falieri.

Ja; so sagt' ich.

Loredano.

Ihr sagtet's — laßt mich nur zu mir erst kommen.

Falieri.

Seid kurz wie ich: Ja oder Nein.

Loredano.

So schnell —

Falieri.

Ja kurz und gut, so lieb' ich's. Noch im Felde,
Noch im Gespräch bin ich ein Freund vom Zögern,
Mehr feig, als schlau.

Loredano.

Erlaubt, so red' ich erst
Mit Frau und Nichte.

Falieri.

Thut's; da kommen sie.
Doch eilt Euch, bitt' ich. Pfui, lern' ich Dich nun
Im Festessaale kennen, schnöder Gast,
Der nie im Kriegerzelt bei mir geweilt;
Herzklopfen der Erwartung? Bitt' Euch, eilt.
(geht ab.)

Signora Eufemia, Angiolina, Kammerfrau kommen.

Loredano.

Ich war ein Thor, so zu erschrecken, auch
Nahm er's wohl übel auf. Und, glaub' ich doch
Erschräk' ein Anderer ob dieser Werbung,
So wär's vor Freude. — Ihr kommt wie gerufen.
Der Doge wirbt um unsrer Nichte Hand;
Mich reut's, daß ich nicht gleich ihm zugesagt.

Eufemia.

So thut es schnell noch, daß ihm Zögerung
Nicht ein beleid'gend Schwanken scheinen möge.
Allein, er wird's entschuld'gen mit der Sitte
Und hergebrachten Art des Thuns. Hört Ihr?

Angiolina.

Ich dacht' es fast, und doch schien ich mir selbst
Eine eitle Thörin mit vergeb'ner Furcht.

Eufemia.

Wie, Nichte? nun, was meint Ihr?

Kammerfrau.

Ei, was ſoll
Es meinen, gnäd'ge Frau, das junge Blut,
Wenn's ehrlich ſagt, wie es um's Herz ihm iſt.
Sie fürchtete, Ihr hörtet's wohl.

Euſemia.

Pah! fürchten.
Ei, Du ſollſt Dogereſſa ſein, mein Püppchen.

Loredano.

So iſt's. Ich geh' und geb' das Jawort ihm. [ab.]

Kammerfrau.

Doch, ſchweigt ſie auch, was and'res wär' ſie lieber,
Frau Steno, wie? Furcht hatte ſie, Ihr hörtet's —

Angiolina.

Nein, leg' mein Wort mir nicht unredlich aus;
Das hieße ſündlich Offenheit mißbrauchen.
Ihr war't ja auch ein Mädchen, liebe Mutter,
Und nahmt den Gatten an von Eu'rer Mutter,
Es warben mehre Herr'n zugleich um Euch —

Euſemia.

Ja, Mädchen, und vielleicht — ich weiß nicht mehr,
Ob Herz und Mutter ſah'n mit gleichem Aug'.
Vielleicht war's anders; doch dann lehrte Zeit
Gewiß mich mit dem Aug' der Mutter ſeh'n,
Und ihre Wahl ihr danken. Glaub' mir's Kind.

Kammerfrau.

Der arme Herr Steno!

Angiolina.

Ich bitt' Dich, ſchweig'.

Kammerfrau.

Nun, ob er das verdient —

Angiolina.

Nein, rede nicht, als müßt' erröthend ich
Der Ehre Antlitz scheu'n, als wär' mein Mund
Unsittsam vorgeeilt der Mutter Wahl,
Ja nur, als hätt' mein Aug' den Mädchenstolz
Vergessen, mit kaum merkbar leisem Wink
Gesprochen; zu geschwätzig schon, wenn nicht
Ganz stumm.

Eufemia.

Du kennst sie; rede so nicht mehr.

Kammerfrau.

Nun, ich schweige; ich kenne mich, und wer sich selber nicht kennt, wird's noch lernen.

(Gehen in den Nebenfestsaal.)

Falieri, Loredano treten auf.

Falieri.

Ihr gebt das Jawort mir, und sie ist mein.
Was ist da zu bedenken noch?

Loredano.

Ein Punkt,
Erlaub' Eur' Hoheit, der Erledigung fordert,
So, zu entgeh'n etwaigem Mißverständniß
Für eh'mals, als um Vorsicht anzulegen
Für künftig —

Falieri.

Laßt den Umweg, kommt zur Sache.

Loredano.

Nicht eher kann mein Wort Euch bindend gelten,
Bis Ihr bedachtet, wie —

Falieri.

Den Punkt, den Punkt!

Laßt Euer Beiwerk, bitt' ich; —
Mir die Geduld zu prüfen, g'nügt der Punkt.

Loredano.

Nun wohl. Denn wissen müßt Ihr, daß vom Rath
Der Vierzig eins der Häupter, Michel Steno,
Sich schon, vor Euch, bewarb um meine Nichte.

Falieri.

Wer dächte, wenn er sieht den Apfel glüh'n,
Er sei der Erste, der ihn pflücken möchte?
Gut, laßt ihn weiter geh'n, die Wang' erschlafft
Im Dienst verbuhlter Nächte, weiter tragen,
Und fangen, was ihm solcher Köder lockt.
Da laßt sein Weib ihn suchen, wo der Jüngling
Den künft'gen Mann verpraßte, und den Greis
Vorzeitig eintauscht' in dem schmutzigen Handel.

Loredano.

Doch er ist schön! und wenn er ihr gefiel;
Und sie ist jung noch, kaum kanns anders sein;
Doch bürg' ich Euch mit meinem Ehrenwort —
Und wage nichts dabei, wie ich sie kenne —
Sie gab ihm nichts, was ohn' Erröthen nicht
Zurück sie nehmen könnte.

Falieri.

Ohn' Erröthen.
Macht mich erröthen nicht in Eu'rer Seele.
Ihr bürgt? Herr, bürgt für Euch, und wer es braucht.
Bürgt für die Sonne, daß sie strahlt und wärmt,
Für das nicht, was so hoch steht über'm Zweifel,
Daß es Eu'r Bürgen nicht beleid'gen kann,
Geschweig' ihm nützen. Ei, Ihr bürgt für sie!

Loredano.

Doch wünscht' ich nicht, Eu're Hoheit nähme dies
Zu leicht.

Falieri.

Ich nehm's, so schwer es wiegt. Was mehr?
Ihr sagtet ihm nicht zu —

Loredano.

Doch auch nicht ab.
Er warb, ich sah's, und schwieg Bewilligung.
Und so, da Ihr bei Eu'rem Werben bleibt,
Hab' ich kein Wort bei ihm zurückzunehmen,
Wenn Nein schon ein zurückgenommen Ja
Ihm scheinen wird; doch lehr' es Vorsicht uns;
Denn er ist leicht verletzbar, fürcht' ich, trägt,
Was er Beleid'gung nennt, gern lange nach.

Falieri.

Bah! trägt er? trägt er? Mag er! laßt ihn laufen,
Gefährlich acht' ich nicht den Nebenbuhler —
Bei Eu'rer Nichte nicht trotz seiner Jugend,
Noch Schönheit, die Ihr preist, noch sonst um was,
Das Manneswort, das er sich schmelzen ließ,
Der Seele Jungfrau'nthum, das er verschlemmte,
Spart' ich und hieß sie thät'ge Nüchternheit
Verdoppeln. Sprecht: schrieb Alter seinen Anspruch
Mir in das Antlitz? löschte mir das Feuer
Im Aug' und wälzte das Gewicht der Schwäche
Mir träumend in den Nacken? Freund, ich darf
Mich fühlen vor den Frauen als ein Mann.
Wenn ich sie sonst von früher Jugend auf,
Den Sinn auf Männisches gestellt, eher mied,
So weiß ich nicht, was jetzt mich untreu macht
Dem alten Brauch. Wohl möcht' ich sagen, sah' ich
Eure Nichte eher, früher dann geschah's.
Was nun der Grund — ein später Sonnenblick,
Doch d'rum nicht frost'ger, schuf dies Blümchen Liebe
Spät', doch d'rum minder duftend nicht und schön.

Loredano.

Nun, so begrüßt als Braut denn meine Nichte.

Ich geb' indeß den Korb. Hätt' ich die Wahl,
Ging ich für Euch und Ihr bliebt hier im Saal.
[Falieri geht in's Nebenzimmer.]

Michael Steno, Michieli treten auf.

Steno.

Ich weiß genug, mehr als mir lieb und — ihm gut ist.

Michieli.

Sprecht Ihr zu mir?

Steno.

Zu Euch. Seht, sagt' ich, Herrn Loredano, wie er gedankenvoll den Saal durchmißt. Das thut er, um plötzlich vor mir stehen zu bleiben, als säh' er mich erst. Ich könnte einen förmlichen Tanz mit ihm aufführen, Wäre meine Stimmung nur entfernt danach.

Michieli.

Ihr seid verstimmt?

Steno.

Ich lüge nicht, sag' ich, Ihr saht mich heiterer zu anderer Zeit.

Michieli.

Und was hat Euch so aus der Stimmung gebracht?

Steno.

Ihr werdet's hören, sobald mich der Mann dort, Herr Loredano, zufällig gefunden hat. Sei er in der Hölle; ich weiß, er will mich sanft schwatzen, aber ich will mich rächen, so wahr ich Steno heiße. Doch still! denn nun rannten sie zusammen (begegnet Loredano, wie zufällig)

Loredano.

Wie? seid Ihr das, verehrter Herr Steno?

Steno.

Das Ihr, gebietender Herr Loredano?

Loredano.

Habt den besten Tag. Mich freut' es, Euch so unversehen zu treffen. Wiewohl mehr die Lebensart dies aus mir spricht als die Wahrheit. Und doch ist's Wahrheit; ich freue mich, so oft ich Euch sehe, wenn mich auch nicht freut', was ich Euch diesmal zu sagen habe. Kann ich Euch allein sprechen, Signor?

Michieli.

Ich räume Euch den Platz, Herr Loredano. Guten Tag, Signori! (entfernt sich).

Loredano.

Ich wollte Euch nicht verdrängen, doch da — es war mir äußerst angenehm, Signor Vitale. — Doch hört, Herr Steno. Mir schien, oder vielmehr, mir wollte scheinen, als wendetet Ihr meiner kleinen Nichte Angiolina Loredano mehr Aufmerksamkeit zu, als eine Bekanntschaft, die nichts weiter sein nnd werden soll, als bloße Bekanntschaft, einem edelgeborenen jungen Fräulein zuzuwenden pflegt.

Steno.

Nun wahrlich, Herr Loredano, mir schien, als ob es Euch so schiene.

Loredano.

Darum könnt' es geschehen, schwiege ich länger, Ihr nähmet das für eine schweigende Aufforderung und vorausgezeigte Einwilligung von meiner Seite. Da aber nun —

Steno.

Der alte Herr Falieri Doge geworden ist —

Loredano.

Wie kommt Ihr darauf? Und doch muß ich von ihm

mit Euch sprechen. Meine alte Freundschaft zu ihm, seine Trefflichkeit —

Steno.

Verdient ohne Zweifel gekrönt zu werden mit allen Kronen der Welt. Ja, in der That, Euer Schweigen — wenn es ein beredtes Schweigen war, so war es noch politischer als beredt. Es erspart Euch mehr als bloße Verlegenheit — hat man Nachrichten von Genua?

Loredano.

Mailand wird sich Genuas annehmen; aber —

Steno.

So hörte ich auch; der Krieg wird noch nicht zu Ende sein. Bitte, sprecht nicht weiter; ich will zu errathen suchen, was Ihr verschweigt. Ich wünsche Eu'rer gnädigen Nichte so viele Tage jungen Ehestandes, als Eu're alte Freundschaft zu dem Bräutigam zählt. Damit — lebt wohl, Signor Loredano; ich glaube man trägt Verlangen nach Euch.

Loredano.

So entschuldigt; und bitte, laßt das, was wir verhandelt, nicht zwischen uns treten. (Geht Falieri nach. Michieli kommt.)

Steno.

Denkt nicht mehr daran. Denkt nicht mehr daran. — Er hätte seine dicke Signora Frau dem alten — Freunde mit in den Kauf gegeben; solch' eine Wirkung macht ein gold'nes Horn — so könnte man die Dogenmütze ihrer Form wegen wohl nennen? versteht sich, ohne höhnischen Seitenblick. Aber was verstaunt Euch so?

Michieli.

Nun Ihr werdet's gleich selber seh'n. Ich fürchte, Ihr habt einen Nebenbuhler. Der alte Herr Doge geberdet sich wie ein verliebter Tauber. Er hat die Frucht seiner fünfzig Jahre vergessen über der Blüte ihrer sechzehn.

Steno.

Mein kleiner Finger iſt ein untrüglicher Prophet, eine Stunde lang hat er den Korb vorausgefühlt, der nun an ihm hängt.

Michieli.

Was ſagt Ihr, Steno? deßhalb —

Steno.

Ja deßhalb; nun Herr Loredano lud mich zu der Dogereſſa-Hochzeit ein.

Michieli.

Iſt's möglich? Und Ihr wolltet das dulden? Und wißt Ihr? der Doge nannte Euch einen jungen Greis — wollt' Ihr Euch auf Eur'm eigenſten Felde beſiegt erklären?

Steno.

Laßt Eu'ren kleinen Finger einen Propheten werden und fragt ihn — Wo eſſen wir? mit der Kammerfrau dort muß ich erſt noch einmal ſprechen. Kommt, macht ihnen Platz. Mein Plan iſt gefaßt.

Falieri, Angiolina, Euſemia, Loredano, Kammerfau kommen.

Falieri.

Gehorſam nur? Ich wollt' Ihr nenntet's anders.
Gehorſam iſt wohl lieb, doch Lieb'res giebt es.

Michieli.

Seht, wie er um ſie herumſtreicht.

Steno.

Wie eine in eine ſchlanke Gondel verliebte ſchwere Galeone. Er ſetzt alle Segel ein, aber die Sonne der Gunſt vergoldet ſie nicht.

Michieli.

Sie beſcheint die Flagge des leichten Piraten, der von der Gondel geentert ſein möchte.

Angiolina.

Ich thu's aus Liebe, Herr.

Falieri.

Aus Liebe? zu wem?

Angiolina.

Die Elternliebe mir aus freier Güte
Bezahlten, kauften Kindestreu' von mir,
Die ich ſonſt einſam ſtände in der Welt.

Falieri.

Ihr einſam? Sprecht ſo nicht. Gebt Ihr für das,
Was Euch zu meigern hart genug kein Herz
Lebt auf der Welt, ſo hohe Summe; was
Wär' dann mein Lohn, der ich — und wahrlich! Nichts,
Was ſich der Stärkſte nur kann abgewinnen,
Soll mir unmöglich ſein.

Angiolina.

Nicht mehr, doch auch
Nicht wen'ger, Hoheit, darf ich Euch verſprechen,
Als was zu halten ſteht in meiner Macht,
Gehorſam, Treu', und was ich ſchon als Kind
Euch zollte, die Bewund'rung Eurer Thaten.

Falieri.

Sprecht Ihr davon?
Sie alle geb' ich für ein Lächeln hin
Um Eu'ren Mund, das lieb mich heißt. Bei Gott!
Sie ſind nur was, denk' ich ſie als Preis für Euch.
Wißt Ihr davon, ſo hab' ich ſie gethan,
Doch achtet Ihr ſie nicht, verleugn' ich ſie.
Ihr ſeht nicht heiter. —

Eufemia.

Herr, ein Mädchenherz
So auf der Schwell' zum Weibe, unterliegt
Dem Widerſtreit gewaltiger Gefühle

Angiolina.

Ich muß von Euch! die Wochen werden fliegen,
Und dann ſo träger geh'n. Verzeiht mir, Herr —
Unartig macht mein Herz mich; ſeht, ſo bin ich;
So feſt häng' ich an Allem wie 'ne Klette.
So eitel ich als Mädchen bin, glaubt mir,
Wie ſehr ein neues Kleid mich freut, mir thut
Es weh', vom alten mich zu ſcheiden, ja
Ich bitt' es ihm, als wär's ein Unrecht, ab.
Nicht daß ich ziehen ſoll in Euer Haus,
Daß ich der Eltern Haus verlaſſen ſoll,
Bedrängt mich ſo; ja liebe Eltern, wem Ihr
Mich gäbt, ich wär' gehorſam, wie ich bin,
Doch gleich
Betrübt zög' ich von Euch zum Fremden hin.

Kammerfrau.

Wer Euch das glaubt!

Falieri.

Ich achte Eu'ren Schmerz, und dräng' Euch nicht.
Ich geb' Euch Alles, was ich bin, zufrieden,
Was Ihr mir geben könnt. Doch ſeht Ihr jetzt auch
Mich noch durchs ſcheue Aug' der Furcht, und mein
Benehmen, weiß ich wohl, ſoldatiſch derb,
Muß Euch beängſten; dennoch glaubt, mein Fräulein:
So rauh ich bin, ein Etwas iſt in mir,
Was Eu'rer Liebe werth mich macht, ein Etwas,
Das Euer Werth muß lieben. Und ſo kommt;
Ich hielt Euch länger als dem Feſte frommt.

(Falieri, Angiolina, Lpredano, Eufemia gehen in den Saal.)

Kammerfrau.

Dort ist der arme Herr Steno; er möchte mich sprechen. Sagt, was Ihr wollt, Fräulein. Die Länge der 34 Jahre, die Euer Bräutigam voraus hat vor Euch, nicht die Kürze der 4 Wochen bis zur Hochzeit machen Euch traurig.

Steno.

Wie ist's, Bella? Habt Ihr Euch besonnen?

Kammerfrau.

Wie Ihr mich dauert! wie Ihr mich dauert!

Steno.

Es ist keine Zeit übrig, sprecht schnell.

Kammerfrau.

Wer auf der Welt weiß, was er thut? Ich sollte nicht. Wahrlich, ich sollte nicht, aber Eu're und meiner jungen Signora Liebe dauern mich.

Steno.

Wie weißt Du, daß sie mich liebt, Bella? Ich habe wieder was Schönes für Dich; wie weißt Du? sag' schnell.

Kammerfrau.

Ja, denkt nur. Solch' ein Geschöpf, zur Liebe geschaffen, einem Alten geopfert, es ist schändlich. 50 Jahre und 16! Ich will die 16 Jahre sehen — und seid Ihr der Einzige, der nicht weiß, daß Michel Steno in Venedig die schöne Furcht der Ehemänner heißt? Wie könnte sie anders, und wenn sie's selbst nicht wüßte? Sie ist die Unschuld und Tugend selbst — und soll sie darum eine verheirathete Nonne werden? — aber verzweifelt nicht. Bin ich ein Weib, so weiß ich, wie Weiber sind.

Steno.

O Ihr seid ein Engel, Bella!

Kammerfrau.

Wär' nicht die Gelegenheit. Gelegenheit ist unsre Verrätherin. Gelegenheit macht aus uns, was wir nie zu werden dachten. O ihr süßen Bösewichter!

Steno.

Schaff' mir eine Unterredung mit ihr, Bella; nur eine Stunde lang, Bella; aber ungestört, Bella, in ihrem Zimmer Bella, womöglich bei Nacht, Bella, wie?

Kammerfrau.

Ich muß schnell nach, sonst schöpft meine alte Signora Verdacht. Nun, so bald ichs machen kann, guter Herr Steno! Ihr sollt das kleine Herzchen überraschen, lieber Herr Steno; aber dann tröstet mir's auch recht, das arme liebe Kind, goldener Herr Steno. Sie ist noch zu unschuldig um zu wissen, wie arm sie ist. Glücklichen Tag, Herr. Nun sie wird's erfahren, Herr! darum verzweifelt nicht, liebster Signor Steno, verzweifelt nicht.

(ab in den Saal.)

Steno.

Schönste Signora Bella; mich verzweifeln zu lassen, habt Ihr zu gute Herzen. Hole sie der Teufel! Diese guten Herzen haben mich alt gemacht vor der Zeit. Gelegenheit? Was Gelegenheit aus diesen guten Herzen machen könnte, hat lange vorher der Vorwitz aus ihnen gemacht. Die alte Geschichte lügt; ehe noch die Schlange den Mund aufthun konnte, hatte sich Eva selbst verführt. Während der alte Doge Adam von Belagerungen erzählte und Sturmleitern, schmachtete die junge Dogeressa Eva, die ungeborene Götterlust ungezählter Küsse auf dem Purpurbett der weichen Lippen wiegend; und ein Traum zeigte ihr die bleiche schöne Schlange, die sie wegtrinken würde. Aber es ist nichts. Mein Mund ist ein Lügner; mein Auge sieht das Bild nicht halb so reizend, als er es malt. Pfui, der alte junge Doge hat recht: ich bin ein Greis, ich brauche gewürztere Brühen. Der Mann

ist so ehrlich; soll ich ihn zum Lügner machen? Nein! Drum laß sehen: Wie sind Greise noch sonst? Empfindlich, unversöhnbar, eiskalt, ehrgeizig und voll Selbstsucht. Hier ist der Fleck, mir die Sporen einzusetzen. Wie? galt sie nicht schon als meine Braut? hatt' ich nicht vor der Welt des politischen Schurken Loredano Jawort? Und soll ich nun allen ungesalzenen Spott der Neider einstecken? Nein, bei allen Skorpionen in Venedig und ganz Italien! Ich will's nicht. Ich will Rache an diesen Falieri's, diesem Loredano, seinem Weibe und an dem Dinge selbst, das so gehorsam ist! Ausgestochen von einem alten Gecken, einem tappigen Soldaten auf meinem eignen Felde? Er fürchtet mich nicht? Gut, schöne Dogaressa, Ihr sollt getröstet werden (ab.)

Zweiter Aufzug.

Erste Scene.

Vor dem Arsenal.

Bertuccio, Dandolo, Lisena, Arsenalarbeiter.

Ein Arbeiter.

Unser neuer Vorgesetzter, der Arsenalaufseher der erlauchten Republik, Meister Israelo Bertuccio lebe! Arbeiter, schreit.

Alle Arbeiter.

Er lebe hoch!

Bertuccio.

Ich bin kein Redner, Bursche, aber da mein alter General, den Gott erhalte, der Doge Marino Falieri, meiner langen Dienste so edelmüthig gedacht hat, so sag' ich meinen Dank. Und nun wieder an Eu're Arbeit Bursche! Venedig braucht Schiffe, und ich darf mein neues Amt nicht damit beginnen, daß ich der erlauchten Republik Arbeiter faullenzen lasse. Auf unsres Herrn Himmel-

fahrtstage, wo mein alter General, der Doge Marino Falieri, Gott segn' ihn, zum erstenmale nach altem Brauch mit dem Meere sich verlobt, halt' ich meine Hochzeit. Diese gegenwärtige Jungfrau Lisena ist meine Braut, und gegenwärtiger Herr Dandolo, Euer ehemaliger Oberer und mein verehrter Vorgänger im Amte, in Betracht — in Absicht, nun, ich bin kein Redner, und daß der Mann hier ehrenvoll in Ruhestand gesetzt ist, wißt Ihr, und daß er mein Schwiegervater werden will und wird, das müßt Ihr mir glauben. Ich bin kein Redner, aber Ihr sollt bewirthet werden zu meiner Hochzeit, so gut als ich es vermag. Und nun wieder an Eu're Arbeit, Bursche!

Die Arbeiter gehen hinein. Santa tritt auf.

Lisena.

Auf Himmelfahrtstag? auf Himmelfahrtstag schon? Vater, könnt Ihr mich nicht bald genug aus Eu'rem Hause haben? Wenn die Hochzeit sein muß, bitte, Vater, schiebt sie noch hinaus, bitte, bitte, Vater!

Dandolo.

Dummes Ding, willst Du mehr Willen haben, als ein gnädiges Fräulein? als eine aus dem großen berühmten Hause der Loredano? Und es war nicht einmal ihr Vater, nur ihr Oheim, der ihr befahl, den neuen Herrn Dogen zu heirathen.

Santa.

Nun, wer auch diese Ehe gestiftet haben mag, sie ist fertig.

Lisena.

Ihr kommt von der Kirche, Amme?

Santa.

Von der Kirche zur heiligen schönen Marie, dann vom Dogenpalast. Ich hab' sie trauen seh'n und nachher krönen. Es ist ein holdselig Geschöpf! Mein Tage nicht

hab' ich die Sanftmuth so stolz und den Stolz so sanftmüthig geseh'n, wie da sie neben ihrem alten Herrn ging, wie ein Lamm und eine Königin zugleich.

Bertuccio.

Alten Herrn? Alten Herrn? Kein Jahr mehr als 50; wir sind von einem Alter, mein alter General und ich. Donnerwetter! und wer Genua's großen Doria in alle Winde jagte, nennt mir den alt. Wir haben 20 Schlachten zusammen geschlagen, und nun spielt uns das Schicksal den Streich, daß wir uns auch zugleich verlieben müssen. Ist's ein dummer Streich, wenn 50 Jahre in 16 sich verlieben und sie heirathen, so ist mein Trost: mein alter General hat mir ihn vorgemacht. — Wenn ich wüßte, daß Dir der bleiche Teufel doch im Kopfe steckte, Mädchen, wie mir manchmal der Argwohn kommt — pfui, Hand, was willst Du am Messer?

Santa.

Meint Ihr den hübschen Signor Steno?

Bertuccio.

Den hübschen Signor — Bursch, wenn Du Mark hättest! Den wunderschönen Nobile Zitterknie, den —

Santa.

Laßt's gut sein.

Bertuccio.

Den — da in meiner kleinen Fingerspitze quillt mehr Saft und Mark, als in des hübschen Signor Teufels ganzem hochadeligem Knochengerüste. Diese — aber es ziemt einem Beamten der erlauchten Republik keineswegs, Gedanken zu haben, wie sie mir da kommen.

Santa.

Und von einem Manne, er sei alt oder jung, ist's nicht klug, ein Mädchen so ohne Grund mit Eifersucht zu

plagen, das sein Weib werden soll, wie Ihr thut. Ihr bringt dem Kinde den hübschen Steno so oft in die Gedanken durch Euer ewiges Sticheln, daß sie sich endlich in ihn verlieben muß, und wenn sie nicht will. Da nehmt Euch an Eu'rem alten General ein Beispiel. Ich sag' Euch, er wiegt sie ordentlich auf seinen Augen, er legt in Gedanken auf jeden Stein eine Hand, den sie betreten muß mit ihren zarten Füßchen; kein Lüftchen berührt sie, das er nicht bäte, sanft zu wehen. Das macht ihn ordentlich wieder jung. Es stand dem gewaltigen braunen alten Herrn so schön, daß die jungen Nobili wie verblaßte Fähnchen neben ihm aussah'n; es sollte mich nicht wundern, sag' ich Euch, wenn die junge Dogeressa ihn liebgewönne.

Bertuccio.

Ich will —

Santa.

Ja, was Ihr wollt; Ihr seid mir der rechte! Geht, geht, und laßt das arme Ding.

Bertuccio.

Ich gehe, damit Ihr mich nicht noch mehr aufbringt. Die Signori sollen mich nur hier nicht kitzeln. Meinen alten General ausgenommen, so stolz er ist —

Dandolo.

Kommt. Führt jetzt nicht solche Reden; die Zeit ist nicht danach. Die Signori haben in jeder Ecke Ohren.

(Dandolo führt Bertuccio ab.)

Lisena.

Laß mich, Amme, laß mich. Ich bin jung und schön; ich will mich dem Alten nicht opfern lassen.

Santa.

Und Ihr denkt noch immer an Den?

Lisena.

Muß ich nicht? Hat er nicht um die Dogeressa gefreit, eh' sie der Doge heirathete? Sagt mir, hatt' er sie lieb? Ihr war't in der Kirche. Habt Ihr ihn geseh'n? Sah er nach der Dogeressa? Sah sie nach ihm? Hat sie ihn lieb?

Santa.

Ei, Ihr habt mehr Athem als Verstand. Was geht das Euch an, ob Signor Steno die Dogeressa lieb hat und die Dogeressa den Signor Steno?

Lisena.

Gut, ich laufe fort und seh's selber. Mag mich der Alte umbringen, liebt er sie, mag ich nicht leben.

Santa.

Nun, daß die heilige Veronica sich erbarme, Ihr wärt's im Stande. Denkt Ihr, die Dogeressa ist wie Ihr? Ei, das ist ein süßes Heiligenbild voll Scham und Ehre. Und hätte sie ihn gern gesehen einmal; das wär' vorbei.

Lisena.

Nichts wäre, sagt das nicht. Sie ist gezwungen wie ich, sie ist jung wie ich. Ihr habt ihn nicht bitten gesehen, Ihr habt ihn nicht flehen gehört. Ihr seid alt; was wißt Ihr? Kein Weib, vornehm oder gering, kann ihn vergessen. Kein Weib kann zu ihm sagen: geht und laßt mich.

Santa.

Euch ist nicht zu helfen.

Lisena.

Nein, Ihr lügt; er liebt sie nicht. Ihr lügt, sag' ich Euch. Sein Vater wollt' es, er nicht. Er liebt mich, mich allein.

Santa.

Er hat hundert Mädchen und Weiber geliebt —

Liſena.

Er hat's geglaubt; er ſagte es mir, mich liebt er wirklich.

Santa.

Ihr ſeid nicht bei Euch —

Liſena.

Da redet Ihr wahr, bei ihm bin ich, nur bei ihm, mit jedem Blutstropfen, jeder Ader, jedem Gedanken und jedem Gefühl!

Santa.

Kommt zu Euch; Eu're Gedanken und Gefühle ſind Giftmiſcher Eu'rer Tugend, Todfeinde Eu'rer Ehre. Ihr müßt ſie bezwingen, ſonſt bezwingen ſie Euch. Ich wollte, Ihr ſähet die Dogereſſa —

Liſena.

Nennt ſie mir nicht; meine ganze Seele bäumt ſich auf im Haſſe wider ſie. Ihr wißt nicht, was ich ihr thun könnte oder ihm, wär's wahr, was mich die Nächte ſchlaflos aufſitzen läßt in meinem Bette.

Santa.

Kommt mit in die Arſenalkapelle, kommt; Ihr müßt mir beten und anders werden. Was habt Ihr wider den Bertuccio? Er iſt gerade ein Mann, ſo feſt und tüchtig, ein Stamm, wie Ihr weiches wildes Rankengewächs einen braucht, um aufrecht zu bleiben.

Liſena.

Amme, redet mir, was Ihr wollt; es iſt heilig beſchloſſen: und ſollt' ich vom Altar weglaufen, ich muß zu Steno oder in's Grab!

Santa.

Pfui über Euch! pfui über Euch!
(Sie geht ab.)

Zweite Scene.

Im Dogenpalaste, in den Gemächern der Dogaressa.

(Entfernte festliche Musik; wenn die Thüre im Fond geöffnet wird, sieht man durch die offenen Thüren einer Reihe Zimmer, deren letzte erleuchtet sind. Das Gemach ist vom Monde erhellt, dessen Schein durch den Austritt auf einen Balkon, den man sich zur Seite denken muß, hereinfällt. Von da klingt Gondoliergesang herauf, in der Ferne Trompetentusch und Paukenwirbel.

Es treten leise ein: Kammerfrau, Steno, als Gondolier maskirt und von ihr geführt.

Kammerfrau.

Still, sag' ich; denn behüte Gott uns Zwei,
Merkt was der Alte.

Steno.

Sorgt nur, wie Ihr sie
Allein dem Tanzgewühl entführt.

Kammerfrau.

Ich sann
Schon was mir aus. Nur bleibt zu lang' nicht hier.
Und ist sie ungehalten, geht sogleich.

Steno.

Pah!

Kammerfrau.

Täubchensanft — doch steift sie Eigensinn,
Will man was zwingen. Still! — Und hört Ihr nichts?
Schnell hier auf den Balkon mit Euch! Gardine zu!
Nun — bei dem heil'gen Giorgio! — näher kommt's —

Steno.

Im schlimmsten Fall' kam ich zu Euch. Wer will
Beweisen, mein Besuch galt Eu'rer Herrin?
(für sich)
Und räth man's doch, ei, um so besser dann!
Dann hab' ich halbe Rache. — Fort, man kommt!

Kammerfrau.

Daß Gott erbarm'! Ließ ich Euch doch verschmachten,
Eh' in die Hand ich nahm dies schlimme Spiel.

(Es treten ein Falieri, Angiolina, Eufemia, Loredano.)

Falieri.

Es war zu heiß im Saal, ja drückend heiß!
Ich sah die Müdigkeit auf Eu'rem Antlitz,
Der Kerzen Schein die sammt'nen Lieder pressen
Mit greller Schwere. — Doch, mich dünkt, ich kränk' Euch?

Angiolina.

Ihr, Herr? Ich kränke mich. Mein kindisch Wesen,
Das nicht Gewalt sich thun kann — Oheim Loredano —
Hier ist er, fragt ihn nur — schalt oft mich d'rum.
Sagt, thatet Ihr das nicht, mein lieber Oheim?

Loredano.

Sagt, that ich es mit Grund nicht, liebe Nichte?

Angiolina.

Gewiß, gewiß; ich bin ein störrig Kind,
Weiß nichts, als Ander'n ihre Lust verderben.

Falieri.

Nein, Ihr wißt nichts, als Unrecht Euch zu thun.

Angiolina.

Laßt uns zurück; ich will mich besser zwingen.
Wo nicht, ich bitt' Euch, Herr, so scheltet mich.

Gewiß: ich nehm' es als verdient und will es
Beherzigen. Nein, kommt zurück; seht Ihr?
Schon bin ich wieder frisch und kann noch wachen.

Eufemia.

Es ist schon spät, und einmal muß es sein.
Nein, liebe Nichte, legt Euch nur zur Ruh'.
Die Männer geh'n zurück, damit die Gäste
Nicht ganz den Wirth vermissen; ich indeß
Bring' heut zum letztenmal mein Kind zu Bett.

Falieri.

Ihr müßt gehorchen! Wie? soll ich so früh schon
Den Haustyrannen spielen? Zwingt Ihr mich?
Ei gut, Ihr wollt das letzte Wort behalten!
Das sollt Ihr nicht. D'rum kommt, Herr Loredan.

Loredano.

Die schönste Ruh' segn' Euch im neuen Hause.

(Falieri und Loredano gehen.)

Angiolina.

Muß es denn sein? Dann, liebe Tante, folgt
Den Männern in den Saal zurück zum Feste.
Ich riß Euch aus dem fröhlichsten Gespräch';
Und Einsamkeit, glaub' ich, wird wohl mir thun.
Ich bitt' Euch, liebe Tante, folgt mir, geht.

Eufemia.

Und soll allein Dich lassen, störrig Kind?
So hast Du selber Dich genannt und bist's auch.
Wie? Hast Du heute Nichts mit mir zu reden?

Angiolina.

Mein eigen Herz will Manches mit mir reden.
Ihr wißt es, liebe Tante: was es war,
In meinem kleinen Leben, noch so klein,
Das mich erregte, Niemand konnte helfen;

Allein nur der Bedrängniß gegenüber
Werd' ich sein Herr.

Eufemia.

Ja tausendmal hast Du
Zurückgewiesen so mein freundlich Rathen.

Angiolina.

Es hilft kein Rath, als den wir selbst uns finden,
Es kann uns Niemand helfen, als wir selbst.
D'rum, liebe Tante, geht und seid vergnügt,
Mit mir allein bin ich in guten Händen.
Doch fort den trüben Zug auf Eu'rer Stirn'.
Küßt mich und sagt mir lächelnd gute Nacht,
Und sagt, daß Ihr nicht zürnt, wie? Bitte thut's.
Sonst läßt mich der Gedanke nicht mir selbst.

Eufemia.

Du bist ein störrig Kind, ja, ja, du bist's!
Nun — Dir nicht zürnen? Du weißt nur zu gut,
Daß man's nicht kann, und wenn Du's auch verdienst.
Gut' Nacht denn; sei mit Dir allein; Gebet
Und Rath und Wunsch kommt morgen nicht zu spät.
(sie geht ab.)

Angiolina.

Gebet und Rath und Wunsch! — Ja, ich will beten,
Daß ich nichts Schlimmes wünsche; das ist Rath,
Der Gutes räth. Mir ist so schwer, so schwer!
O fänd' ich Thränen nur, mir würde leichter.

Steno.

Ha, Ihr müßt beten, Schlimmes nicht zu wünschen?
So komm' Erfüllung Eu'rem Wunsch zuvor
Und hind're das Gebet, den Wunsch zu hindern.

Kammerfrau.

Still; noch ist die Signora nicht im Saal'.

Angiolina.

Sprach wer? Du warst es, Bella?

Kammerfrau.

Ja, Signora;
Ich seufzte.

Angiolina.

Du? warum?

Kammerfrau.

Ihr thatet's erst;
Ich war Eu'r Echo. Warum seufztet Ihr?

Angiolina.

Hab' ich nicht Grund? Eine Blume, die verpflanzt
In neuen Boden, hängt das Köpfchen wohl.
Hier auf der Brücke steh' ich; vor mir Dämmer
Und hinter mir die gold'ne Mädchenzeit.
Ich wende meinen Blick zurück, ein Seufzen
Der Augen, das mein Odem wiederhallt.

Kammerfrau.

Ei; jede Blume kostet einer Knospe
Das grüne Leben. Aus der Knospe Seufzer
Wird duftig Blumenlachen. Hört Ihr nicht,
Wie lustig der Lagune Schweigen kräuselt
Des Barkarolen Lied?

Angiolina.

Mir klingt es traurig.

Kammerfrau.

Ei nun, ich meine, wenn Herr Steno sänge,
Sein Lied kläng' trauriger. Und doch! und doch!
Ei, schöner ist das Leben einer Frau
Als eines Mädchens. Alles ist verboten
Dem armen Kind; doch Alles ist erlaubt
Der Frau, was sie nur zu verbergen weiß.

Angiolina.

Was sagtest Du? Ich hörte nicht darauf.
Wie ist mir heiß. Steck' mir die Haare lock'rer,
Die Schläfe schmerzen mir.

Kammerfrau.

Nun kommt, ich helf' Euch.
Was heut der arme Steno denken wird!

Angiolina.

Schweig' still!

Kammerfrau.

Was wird er thun?

Angiolina.

Nun; besser sein als Du bist.
Nein, Du erzürnst mich, wenn Du weiter sprichst,
Was Ehre nicht mehr hören darf. Geh! Laß mich.
Gieb mir die Nadeln. Geh! ich mach' es selber.

Kammerfrau.

Nun gut, ich geh', und (nach Steno hin) And're mögen kommen [geht.]

Angiolina.

Was wollt' ich doch? ja, beten. — Heil'ge Jungfrau,
Aus Deiner Himmel Glorie schau' herab;
Und sende Trost zerknickten Hoffnungen,
Versagten Wünschen; wo ein Herz erbangt
In Kummers Drängen, send' ihm Deinen Thau.

Steno.

Ja, send' ihm Deinen Thau, Du heil'ge Jungfrau,
Nicht Du im Himmel, nein! Du auf der Erde,
Du, Du, zu der der arme Steno fleht.

Angiolina.

O Gott im Himmel!

Steno.

Göttin Du auf Erden,
Erſchrick nicht!

Angiolina.

Fort! Was wollt Ihr hier?

Steno.

Was kann
Der arme Steno wollen? Leben, Tod,
Erhörung, Abweis, Seligkeit, Verdammniß;
Was Du ihm giebſt, o, er hat keinen Willen.
Schleudr' ihn hinunter in die tiefſte Hölle,
Nimm ihn empor mit Dir in Deinen Himmel,
Hier liegt er; thu' mit ihm ſo wie Du willſt.

Angiolina.

Hab' ich geäugelt, wie die Schande thut?
Bin ich ein Weib, das Männerlüſternheit
Antwortet, eh' ſie fragt? Sind wilde Wünſche
In dieſem Herzen ſtärker als die Ehre?
Wie denn, bin ich nicht ſo, gab ich der Schande
Den Muth, ſich mir zu nah'n? So bin ich nicht.
Nein, nein, ſo bin ich nicht. Wie? bin ich ſo
Und weiß es nicht, iſt was in meinem Weſen,
Das Schmach auslegen kann ſo wie ſie wünſcht?
Und wär' das nicht, wie ſonſt erführ' ich ſie?
Darf Unſchuld nicht mehr lachen, nicht mehr glauben,
Wie Kinder thun, ſoll Schmach den Anlaß nicht
Sich nehmen, den Unſchuld nicht giebt, auslegend
Mit falſcher Deutung, wie ſie will? So tief
In's tiefſte Herz traf nie mich Kränkung noch.

Steno.

Weinſt Du? Mein Herzblut weinſt Du, wenn Du weinſt.
Unſchuldig wie Dein Herz iſt meine Liebe,
Und denkt nicht Arges. Weinen Schweſtern nicht
Zuſammen, wenn Gewalt ſie trennen will?

So kommt zu Deiner Liebe, sieh! die meine,
Mit ihr zu weinen. Ist das Sünde, Schmach?
Nein! nein!
Die thun die Sünde, die von Dir mich trennen,
Die thun die Schmach, die Dich aus meinem Arm
Hinreißen in des alten Mannes ekel
Umfangen. Die thun Schmach Dir, die, Dein Herz
Ausreißend, seine Wurzeln wild zerreißen,
Aufwühlen blutig seinen Boden, Steno's Brust,
Daß er daran muß sterben. O, Dich lieben
Kann Steno nur, Du kannst nur Steno lieben.
Warst Du nicht mein? Ihr Recht nur wahrt die Liebe,
Weicht sie dem rohen Zwang' nicht, der Gewalt.

Angiolina.

Nicht näher tretet mir, sonst ruf' ich Hülfe.
Nicht ich gab Euch ein Recht; mein Onkel schien
Es Euch zu geben, da er Euch sah werben
Und nicht dazwischen trat; ich nicht, ich gab
Kein Recht Euch, und ich schien Euch keins zu geben;
Kein Vorwand kann Euch dienen, die Verachtung,
Die Euer Thun zeigt, zu beschönigen.
Die Liebe achtet, was sie liebt; sie lügt,
Sagt sie, sie liebt, und zeigt nicht, daß sie achtet.
Doch Liebe lügt nicht, nein, die Schmach nur lügt,
Die sagt, sie sei die Liebe — Liebe nicht.
Laßt mich, sag' ich, sonst ruf' ich Hülf' herbei.
Eu'r Anblick kränkt mich, wie mich nichts mehr kränkte —

Steno.

O, Du brauchst Hülfe nicht, um mich zu tödten.
Ich leb', um Dich zu lieben nur, Du nennst das:
Dich kränken. Wohl denn, leb' ich Dich zu kränken,
So leb' ich besser nicht. Ruf' nicht um Hülfe,
Gönn' Deinem Stolz den Ruhm, laß ihn allein,
Laß ihn des armen Steno Henker sein.

Kammerfrau (schnell eintretend).

O heil'ger Markus! kann ich sprechen noch?
Noch seh'n und hören? noch die Glieder regen?

Steno.

Eu're Zunge regt sich, braucht Euch nicht dazu.

Angiolina.

Was ist's?

Kammerfrau.

Ei, fragt noch! 's ist noch Zeit zu fragen?
Das lähmt die Kniee mir auf ein ganzes Jahr.
Herrn Macenigo hört' ich; mit der Bande
Der Musikanten sprach er, fragte sie,
Ob sie ein Stückchen könnten, süß genug,
Die Dogeressa in den Schlaf zu lullen,
Und wenn sie schliefe schon, ihr Wonneträume
Zu hauchen in ihr schlummernd Ohr. Dann ging er
Zum Dogen, und ich eilte her. Gewiß,
Sie bringen hier ein Ständchen; darum eilt,
Macht daß Ihr fortkommt, sonst ertappt man Euch.

Steno.

Nichts mehr?

Kammerfrau.

Ist das Euch nicht genug? Herr, geht!

Steno.

Warum? Kann man nicht hier auch sterben?

Angiolina.

Geht,
Sonst ruf' ich Hülfe.

Steno.

Rufe nur! Den Tod
Trägt schon der arme Steno in der Brust,

Und ſterben muß ich, ob ich bleib', ob gehe.
O ſag' mir nicht, Ihr Frauen ſeid voll Milde,
Ihr ſeid's nur Euch. Dem Opfer ſpart Ihr nicht
Den bittern Tod, nur Eu'rem Auge ſpart ihr
Sein Weh' zu ſeh'n, ſein Zucken und ſein Bluten.

Kammerfrau.

Ei, ſchwatzt jetzt nicht; eilt, eh' Euch Eile nicht
Mehr fruchtet.

Steno.

Wie? und wärſt Du milder doch?
That ich Dir unrecht? Willſt Du mich nicht todt?
Gieb mir ein Wort das Leben mir verheißt,
Und ſcheut Dein ſchamhaft Ohr das nackte Wort,
Verkleid' es, gieb ein Band mir, eine Schleife,
Ein Etwas ſonſt aus Deines Herzens Nähe.
Fromm will ich ſein; nichts will ich's ſprechen heißen,
Als nur, daß Dich der arme Steno dauert;
Nichts ſonſt, gewiß nichts ſonſt; o bitte, gieb.

Kammerfrau.

Gebt ihm doch, was er will, nur daß er geht.

Angiolina.

Du, ſchweige! Seh' ich nicht, wer dieſem Menſchen
Behülflich war? Nie wagt' er's ſonſt. Du nahmſt
Aus Deiner eig'nen nied'ren Seel' das Maß,
Das Muth ihm gab und ſagteſt, ſo ſei ich,
Wie er es wünſchte. So verrathen ſah
Kein Weib der Welt ihr kindliches Vertrau'n!
Du, geh', ſonſt hört mein Herr Dein ſchändlich Thun.
Und Ihr, folgt Eu'rer Helferin, ſonſt ruf' ich
Mir Beiſtand. Geht! O, es iſt ſchändlich! ſchändlich!

Kammerfrau.

Sie kommen ſchon. Zu ſpät iſt's, daß Ihr flieht!
Auf meinen Kopf bricht Alles nun zuſammen.

(Man hört, allmälig näher kommend, sanfte Musik.)

Angiolina.

Ist keine Thüre mehr? kein Weg zur Riva?

Kammerfrau.

Für einen Vogel nur hier vom Balkon.

Steno.

Laßt seh'n! Ich geh' ihn, führt er in den Tod.
Sieh: so beschämt Steno Dein kränkend Zweifeln —
In seiner Liebe Redlichkeit. — — Doch nein!
Denn bin ich todt, fehlt Dir der Zeuge ja.
Nein, ich erwarte meinen Lebensräuber —
Nein, mehr als Lebensräuber, denn er stahl
Mir Dich — um Deinetwillen mach' ich ihn
Zu meinem Richter. Selbst klag' ich mich an;
Denn sonst — wir Menschen sind voll Arg — man weiß,
Du galtest mein, eh' Dich der Alte kaufte;
Sie wissen, daß Du ihn nicht lieben kannst;
Sie wissen, wie die Liebe rächt den Zwang,
Und keiner wird an Deine Unschuld glauben,
Am wenigsten der Alte selbst; er wird, —
Denn Alter ist voll Eifersucht, — Dich quälen.
Doch wird er's weniger, starb ich um Dich? —
Denn unversöhnlich haßt das kalte Alter,
Und nur mein Tod wird seine Rache stillen. —
Wird er nicht meinen Tod an Dir dann rächen,
Muß er nicht glauben, daß den Mann Du liebst,
Der Dir zu Liebe sich dem Tod geweiht? —
Ein ander Mittel kommt mir da zum Glück.
Ihr, Bella, lauft dem Kommenden entgegen,
Fleht angstvoll um sein Fürwort bei der Herrin,
Um ihr Verzeih'n, daß Ihr gewagt, allein
Euch glaubend, einen Freund bei Euch zu seh'n,
Mit dem sie überraschend Euch getroffen.
Ich nehm' die Larve vor indeß.

Kammerfrau.

So thu' ich.
Ich thäte mehr noch, wär's um Euch, Signora.
Sprecht nicht, Ihr braucht's nicht, Euer Antlitz spricht.
Und was sonst nöthig ist, das will ich sagen.

Steno.

So wähl' ich Schmach, die schlimmer als der Tod,
Um Euch zu dienen.

Angiolina.

Nennt nicht mich und Euch
Zusammen; ferner sind sich Tag und Nacht nicht.
Rühmt Euch nicht, mir zu dienen; nein, Ihr dient
Dem eig'nen schlechten Sinn. Wir theilen nichts.
Seht nicht ein Zugeständniß, noch so klein
Darin, schein' ich durch Schweigen Eu'r Genoß.
Ja, fühlt' ich je für Euch, was ich nicht fühlte,
Es wandelte in Haß sich und Verachtung
Vor Scham und Unmuth, wenn auch nur zum Schein,
So kränkend ist es — Eu'r Genoß zu sein.

Steno.

Seid Ihr mir wirklich so feindlich, schöne Dogeressa? Ihr drohtet mit Rufen, warum riefst Ihr nicht? Warum lief't Ihr Eu'rem Alten nicht entgegen? Das war so natürlich, so natürlich, daß der bloße Instinkt ohne Hinderniß des Willens, daß bloße Klugheit ohne alles das es gethan hätte. O, ein schönes Schweigen, ein liebes Schweigen. An keinem Bande, keiner Schleife, die Ihr Euch hättet abschwatzen lassen, ja selbst an keinem stammelnden Geständniß hätt' ich Euch fester, als an diesem Schweigen.

Falieri (erst noch draußen).

Nur leise; leicht erschreckt sonst, was ergötzen sollte.
Kommt allmälig näher mit der Musik, Leute.

Steno.

Wie zart Liebe den alten Soldaten gemacht hat. Seid zur Hand, Bella.

Kammerfrau.

Wär's vorüber! Sechs Kerzen dem heiligen Markus zu ſtiften, ſollte mir nicht zu theuer ſein.

Steno.

Vielleicht gelingt mir's, mich durchzuſchleichen. Und wenn nicht — Erröthen hat mein Geſicht verlernt; und vor Mißhandlung ſchützt mich mein Adel und meine Stellung unter den Häuptern der Vierzig.

(Es treten ein Falieri, Malpiero, Michieli, Balbi, Macenigo.)
(Steno will hinter ihnen durchſchleichen.)

Michieli.

Spielt eine Weiſe, ſanft wie Mondenſchimmer;
Auf ihren Wellen gleit' ein Wonnetraum
Durch ihres Ohres roſ'ge Marmorpforte
In unſ'rer Dogereſſa Herz hinab;
Sie träume —

Balbi (leiſe zu Macenigo).

Vom ſchönen Steno.

Macenigo.

Pah, das wird ſie wohl
Ohn' Eu're Muſik —

Michieli.

Träume — was iſt das?

Falieri.

Ein Mann
Lief hier vorbei; und Ihr, mein theures Leben,
Noch munter und erſchreckt und aufgeregt —
Den Buben haltet. Laßt ihn nicht entwiſchen!

Kammerfrau (vor der Dogeressa knieend).

Erbarmen, Hoheit! —

Falieri.

Und was will dies Weib?

Kammerfrau.

Ihr seid es, gnäd'ger Herr? O legt, ich fleh' Euch,
Ein gutes Wort für mich hier ein. Ich will
Nie wieder Anlaß geben, mir zu zürnen.
Es war ja ein Verseh'n nur; nur mein Irrthum,
Nicht meine Absicht, glaubt mir, kränkte sie.

Falieri.

Was soll das? Wagte wer — nicht Absicht — kränkte —
Wer wagt' es, Euch zu kränken? Tod! was ist?
Ihr seht erschrocken, Euer Athem, kurz —
Beleidigung sengt Euch die zarte Wange
Mit ihrer dunkeln Gluth — bei meinem Schwert,
Wer wagt' es, Euch zu kränken? Ha, beim Tod,
Wer wagte das?

Angiolina.

Mein Herr —

Falieri.

Ihr seid erschöpft.
O armes Leben — meine Seele blutet —
Erholt Euch erst, dann sprecht; nein, jetzo nicht.
Zu riechen her!
Heda! die Frau'n! Wo sind die ander'n Frau'n?

(Eufemia und Frauen kommen.)

Ei, kommt Ihr, theure Mutter? seht hier — seht —

Eufemia.

Was ist hier? was geschah hier?

Falieri.

Gebt Eu'r Fläschchen.

Kammerfrau.

Ach, gnäd'ge Frau, ich glaubte mich allein;
Die ander'n Frauen waren, um zu seh'n,
Was Mädchenaugen freut, im Saal beim Feste.
Ich wußte nicht, daß Eu're theure Nichte
Zurück vom Saal, in ihrem Zimmer weilte.
Erröthen darf nicht mein Geständniß hindern —
Ach, theure, gnäd'ge Frau, verzeiht, ich nutzte
Die günstige Gelegenheit,
Einen Freund zu sprechen, den — da ging die Thür
Und meine Herrin überraschte uns,
Noch mehr sie selber überrascht, erschreckt,
Verletzt, erzürnt, wie ich nun schamvoll bin
Und reuig und besorgt zum Selbstvergessen, —
D'rum helft Ihr, helft! — mit mir macht, was ihr wollt.
Um ihr Verzeihen gäb' ich, was ich habe.

Falieri.

Verworf'ne Dien'rin schmutziger Gelüste,
Nicht Eu'rem Herrn, nicht Eu'rer Ehre treu,
Fort auf der Stelle aus dem Dienst, dem Haus,
Fort aus Venedig. — Redet nicht; Ihr büßt's,
Regt Ihr den Zorn mir mehr noch auf. Fort, sag' ich!
Kein Wort! [Die Kammerfrau geht.]
Wo ist der Bube? Bringt ihn her.
(Diener kommt mit Steno.)

Valbi.

Ein Gondolier.

Michieli.

Ein Maskenscherz zum Festschluß.

Falieri.

Ha, schmutz'ger Bube, zu gering, als daß

Dein Leiden zahlen könnte; da nicht Ehre
Der Eigenthümer Deines Seins; Dein stumpfer,
Dem Thierischen allein verwandter Sinn,
Wie er beleidigt, was zu zart, als daß
Sein stierend Aug' es wahrnähm', fühlt er nichts,
Was Schmerz erschiene edler Seelen Zartheit —
Verachtung greift dem Zorne vor — reißt ihm
Die Larv' vom Antlitz, tretet ihn hinaus.
Schuft'ger Plebejer!

Loredano.

Haltet noch.
Verzeih' Eu'r Hoheit, wenn's ein Edler wäre,
Und von Plebejern nur die Tracht entlehnt —
Laßt ihn im Schirm des Nichterkanntseins flieh'n.

Balbi.

Dem Schwiegerpapa Politikus schwant etwas. Aber wie? nein, ganz soll dem Gondelierpiraten der Spott nicht geschenkt sein. — Hoheit, umstrahlte der Glanz Eu'rer Würde mein vor ihr sich beugend Haupt, ich hieße diesen Gondelprinzen sich entlarven. Fände sich das Wesen eines Edelmannes unter diesem plebejischen Scheine, so würde das bloße Entlarven Strafe übergenug für ihn sein. Er möchte dann geh'n oder sonst thun, was ihm beliebte. Birgt aber diese Schale ihren eigenen Kern, so laßt den Plebejer schimpflich auf die Straße werfen durch Eu're Diener. So und so würde ein Verhältniß sein zwischen Sünde, Sünder und Strafe.

Loredano.

Ich bitt' Euch, Herr, schafft nicht dies Nichts zum Was,
Und gebt dem Spurlosleichten kein Gewicht.

Falieri.

Ein Edler dies? Ein schmutz'ger Schiffersknecht,
Der sich verlief, ein Kärrner, der, berauscht,

Den Dogenpalaſt nahm für eine Kneipe,
Wo viehiſches Bedürfniß Stillung kauft
In feiler Waare. Pfui! Schafft reine Luft —!

Steno.

Fort, Kletten da, Anhängſel! — Nun; ich bin's —
Trotz Eu'rem Staunen. Spottet nur; ich gönn's Euch;
Ihr Herrn, es kommt wohl auch an Euch die Reihe,
Wo ich Zuſchauer bin, denn ſolche Wege
Sind keinem fremd von Euch. Nun gut, was mehr?
Es iſt ſchon ſpät. D'rum gute Nacht, ihr Herr'n.

Falieri.

Ihr bleibt, Herr. Haltet feſt ihn, ſag' ich Euch.
Ha, bin ich Falieri?

Steno.

Nun, was beliebt Eu'r Hoheit noch? Meine Situation iſt keine von denen, die zu verlängern Vergnügen bringt. Ich hoffe, Ihr werdet nicht vergeſſen, daß ich ein venetianiſcher Edler von ſo altem Stamme als Ihr ſelbſt.

Falieri.

Ein Edler Du? der Ehre nicht in ſich
Noch And'ren achtet? Ihr ein Edelmann?
Der die Gemeinheit herzt, Schamloſigkeit
Deine Göttin! Feile Metze der Gemeinheit!
Des fiſchkalt Blut nie ein Gedank' erwärmt,
Der edeln Menſchlichkeit, der mit dem Mark
Der Männlichkeit die Fähigkeit verlor
Warm aufzulodern, Roth der Scham ein Fremdling
Der Wange, bleich von Büberei! Den Teufel ſelbſt
Bäumt das Gefühl der eig'nen Schmach zurück,
Nah't Reinheit ihm; ſo kalt iſt nicht der Teufel,
So fühllos nicht ſein Aug' dem Glanz der Reinheit,
Der ſchmerzend ihm die Vampyrſchwingen lähmte,
Hinab ihn ſtürzte in ſein troſtlos Reich,

Eh's ihm gelang, das Heil'ge zu entweih'n;
Teufliſcher als der Teufel ſelbſt, weil kälter. —
— Mich überwallt die Gluth, macht mich verſtummen.

Steno.

Ich muß Hoheit erſuchen, Euch nicht vergeblich zu erhitzen. Es iſt eine üble Gewohnheit von mir, über der Predigt einzuſchlafen. Ich bitte Euch, kommt zum Ende — thut, was Ihr verantworten könnt; nur denkt, zu langes Dehnen macht den beſten Spaß froſtig.

Falieri.

Nun denn, zum Ende, wie Du mir es abzwingſt,
Mit Bubenkälte meinem Zürnen, rieſig ſchon
Aufſchwellend bis in's endlos Ungeheure,
Wo's nicht mehr Gränzen ſieht. Hinaus mit ihm.
Werft auf die Straß' ihn, fort!

Loredano.

Noch haltet. Hoheit,
Denkt, was Ihr thut, macht einen Scherz daraus.

Valbi.

Herr, jugendlicher Uebermuth verwirkt
Nicht ſolche Strafe. Nein, Ihr werdet ihm
Nicht anthun, was kein Edelmann kann tragen.

Malpiero.

Verzeiht, Hoheit; es wäre die äußerſte Ehrenkränkung; Ihr träfet ihn, ja, was ſag' ich? Ihr träfet den ganzen Adel Venedigs in's innerſte Herz der Ehre. Jeder Einzelne würde ſich unheilbar verletzt fühlen durch Euch.

Macenigo.

Hoheit, bleibt Ihr auf Eu'rem Befehle, Ihr würdet die Natur Eu'rer Stellung verkennen, und es müßte ſich rächen.

Michieli.

Seine Schuld ist keine, Hoheit; Ihr müßtet ihn denn um die Häßlichkeit seiner Angebeteten strafen wollen.

Loredano.

Ihr schüft ein Kranksein, das kein Mittel heilte.
Ihr grübet Eu'rem Glück ein Grab, so tief,
Und tiefer, als die Höh', auf der es prangt.

Steno.

Ich kann allein geh'n. Hoheit, meinen Dank
Für Eu're Fürsorg', freundlich, doch nicht nöthig.
Die Wege kenn' ich gut genug. Fort da,
Plebejerpfoten! Gute Nacht, Ihr Herrn!

Falieri.

Hinaus mit ihm! Stoßt ihn die Trepp' hinab
Und werft ihn auf die Straße. Fort. Und Ihr,
Vergebt, ich acht' Euch nur als meine Gäste,
Sonst nicht; sonst würd' ich Euch entgegnen, was
Eu'r unberufen Mahnen gilt. — Fort, sag' ich!

Steno (indem er hinausgeworfen wird.)

Haha! Ihr denkt daran!

Falieri.

Als Doge steh' ich
Zu Dienst der Republik, bereit, Eu'r Wort
Zu hören und zu achten. Hier ist nicht
Der Rath der Zehn versammelt oder Vierzig.
Hier bin ich nicht der Doge; hier bin ich
Ein freier Edelmann. Dort muß und will ich
Rechtfertigen, was ich thu', denn es geschieht
Im Dienst des Staates; hier bin ich mein Herr,
Und üb' mein Hausrecht, wie es jedem ist
Vergönnt von Euch, in seinem Haus zu thun.
Nicht mehr davon, damit ich mich nicht dennoch
Rechtfertigend erscheine. — Nein, genug!

Kein Wort mehr, bitt' ich; riesenhoch schon regt
Wie wilder Brand mein Zorn und bäumt die Flamme
Unnütz hoch über'm Ziel. — Mein armes Leben,
So hat man Eu're reine Näh' entweiht,
So durft' ein nied'rer Bube Euch erschrecken,
Und ich konnt' es nicht hindern, kaum es strafen.
Könnt' ungeschehn ich's machen; mit meinem Sieg
Ueber den Doria kauft' ich's zurück,
Und nennte gut den Tausch. Lauft zu den Aerzten,
Und heißt sie eilend kommen. Unterdeß
Laßt eines Ehrenmannes zart'ste Achtung
Die Wund' Euch fächeln. Kommt, Ihr seid erschöpft
Und Ruhe wird Euch gut thun.

Angiolina.

Herr, nicht so;
So tief in mir entwürdigt, wie ich bin,
Verdien' ich solche Güte nicht.

Eufemia.

Ei, Nichte,
Der Schmutz, mit dem ein Bube Euch bewarf,
Ist nicht ein Theil von Euch.

Falieri.

So aufgeregt
Verfälscht Euch Eu'res Geistes Aug' die Dinge.
Des Buben Schmutz versehrt nicht Eu'ren Glanz,
Nein, macht ihn heller leuchten durch den Abstich.
Nein, sprecht nicht mehr; legt Euch zur Ruh' mein Leben.
(Falieri, Eufemia führen Angiolina in ihr Zimmer, Loredano folgt.)

(Nun Gespräch von Balbi, Malpiero über den Vorfall. Sie sind entrüstet über die Beleidigung des Adels durch Falieri. Seiner Willkür zu wehren, dürfe er nicht den Oberbefehl über die Truppen im Kriege mit Mailand

erhalten, sondern Pisani, dies müsse sogleich im Rathe der Zehn beschlossen werden. — Dann eine Scene Loredano's mit Falieri. Ersterer wirft ihm Uebereilung vor. Der gesammte Adel habe, beleidigt, das Fest verlassen. — Dann Eufemia und Angiolina. Erstere hält die Tochter für schuldig, es sei dies die Meinung Aller. Kurz skizzirte, nicht beendete Scene. Dann 3. Aufzug. Platz in Venedig. Volksscene. Man hält die Dogeressa für schuldig geheimen Einverständnisses mit Steno: „Der Doge sei seines jungen Weibes Narr — das hätte man voraussehen können." H.)

(Akt 3. Zweite Scene.)

Auf der Piazetta San Marco, vor dem Eingange in den Dogenpalast.

Falieri, Angiolina, Frauen kommen aus dem Dogenpalaste, von der anderen Seite ein Offizier des Dogen.

Falieri.

Die Luft ist scharf heut; hüllt Euch ein, mein Herz
In Eu're Schleier. — Sieh da, unser Bote!
Bald muß ich fort von Euch; er bringt die Nachricht.
Ich war zu säumig nur die letzte Zeit.
So lang bei Euch ich weile, bin ich nicht
Mehr Falieri.

Angiolina.

Wie? Trüg' ich die Schuld?
Gewiß; so sehr mich's freut — nun glaub' ich doch
Ich trag' es nicht, so lang Euch zu entbehren —
Scheint mir's, ich bin Euch Flotte, Heer und Schwert —

Falieri.

Ihr seid mir mehr!

Angiolina.

Dennoch oft dünkt mich's unrecht, —

Wenn mir Erfüllung ſagt, von Euch geſandt,
Was ich mir wünſche, eh' ich's ſelbſt noch weiß —
Und weiß nicht, was mich kränkt, ſeh' ich bemüht
So großen Mann um ſolch ein kindiſch Weib,
Und möchte hadern dann mit meinem Glück,
Und kann's doch nicht entbehren.

Falieri.

Nun, wie ſteht's?
Wann geh'n wir unter Segel? — Ruhig, Herz.
Wir ſchonen Mailand nicht, und ſind bald fertig.
Nun, ich gab den Befehl zurück, um neu
Ihn zu erhalten von dem großen Rath.
Gebt her die Vollmacht. Wie? Sie iſt noch nicht
Vollzogen? Nun, dies Säumniß, das uns ſonſt
Zum Reißen aufgeſchwellt des Unmuths Segel,
Verdrießt uns wen'ger, als es ſollte, jetzt.

Offizier.

Verzeiht; man gab mir Nichts. Zu ſeiner Zeit
Hieß mein Beſcheid, erführt Ihr, Herr, das Weit're.

Falieri.

Wie? Und ſonſt nichts? Zu ſeiner Zeit — nichts weiter —
Als dieſen Fetzen einer Redensart?
Zu ſeiner Zeit — ſo ſpeiſt man Bettler ab.

Angiolina.

Erzürnt Euch nicht, mein Herr, Ihr ſchadet Euch.

Falieri.

Nicht, brauſ' ich aus im Schelten, was mich irrt,
Mein Herz; doch es verhalten machte krank mich
Und fräß' mir auf das Herz, das nicht zum Dulden
Geformt ward.

Offizier.

Herr, es naht Herr Malpiero,
Gewiß vom hohen Rath gesandt an Euch.

Falieri.

Zu seiner Zeit — Geduld, mein einzig Herz,
So hielt ich's stets, und blieb gesund dabei.

Malpiero, Macenigo, Balbi, Michieli treten auf.

Malpiero.

Wir bringen unterthänigst Eu'rer Hoheit
Die Huldigung des großen Raths, mein Fürst,
— Sodann —

Falieri.

Die Vollmacht für den Krieg mit Mailand.
Gut. Laßt mich sehen —

Malpiero.

Verzeiht, die Vollmacht ist —

Falieri.

Beim Löwen von Sankt Markus! jetzt Verzug
Ist Sünde, die kein später Eilen sühnt.

Malipiero.

Das war die Meinung auch des großen Rathes
Und ausgefertigt ist die Vollmacht schon
Und in Pisani's Hand —

Falieri.

Pisani's?

Malpiero.

Hoheit,
So sagt' ich, und er ist bereits an Bord.

Falieri.

Piſani's?

Malpiero.

Hoheit aus dem jungen Glücke
Zu reißen, d'rin Ihr warm geworden kaum;
Undank würd' es erſcheinen, dem Verdienſt
Unangemeſſen, das Ihr aufgehäuft
Zu hoch ſchon für Venedigs Dankvermögen.
D'rum nahm der Rath der Zehn des Rechtes wahr,
Das ihm des Staats Verfaſſung zugeſteht,
Wo er es nöthig findet, mit Umgehung
Des Ueblichen, als einzige Behörde
Des Staat's zu ſchalten.

Falieri.

Schalten? ja, zu ſchalten,
Das rechte Wort! Und Recht? Ja, Recht, wie es
Der leck're Sohn des reichen Todten übt,
Der mit des Vaters ſchwer Erworb'nem ſchaltet —
Ha! während wir mit unſer'm Schweiß und Blut
Umkneteten Venetias Geſtalt
Zur Königin und unſ're Muskeln brachen,
Den Thron ihr aufzuthürmen und darauf
Die erz'ne Rieſin ſelbſt; wo waren die,
Die ſchalten mit dem Schatze nun, den wir
Gemünzt aus unſer'm Hunger, Durſt und jedem
Erdulden, das des Kriegers Sehnen mürbt.
Die Seide war geduldig, die daheim
Am ſicher'n Tiſch ſie maßen, während wir
Erkämpften das, womit ſie ſchalten nun,
Als wären's Reſter, Fetzen, Ladenhüter,
Und ſchnöder Abfall, der, von Ell' und Scheere
Verdammt, hauſt unter'm Tiſch.

Malpiero.

Geruh' Eu'r Hoheit —

Falieri.

Was? Und warum Piſani? warum Piſani?
Gab's keinen Ander'n mehr, das zu verlieren,
Was ich erwarb, und ich nur ſichern kann,
Ich kann es ſichern nur und kann es mehren.
Warum nicht Balbi? Dandalo? Warum
Piſani? Tod! Ihr wißt, er iſt mein Feind.
Und ſo auf mich geſtellt iſt Euer Neid,
Daß Ihr das eig'ne Kind nicht ſchontet, träfe
Der Stoß nur mich mit.

Malpiero.

Hoheit, tief bekümmert
Steh' ich vor Euch, den Sinn des großen Rathes
Wie den der Zehn ſo ſchwer mißkannt zu finden
Von Eu'rer Hoheit; denn des Staates Wohlfahrt,
Das einz'ge Gut, das zu beſchäd'gen ihn,
Ein größerer Verluſt, bedrängen würde,
Als der von Eu'rer Hoheit Huld und Gnade.
Daß in Piſani einen Feind Ihr haßt,
Und darum argwöhnt, was dem Rath der Zehn
Von fern nicht beifiel, tief iſt's zu beklagen.
Was auf Piſani zog die Wahl des Rathes,
War dieſes Mannes allgerühmte Vorſicht —
Verzeiht, daß Wahrheit uns zu rühmen zwingt,
Was Ihr herabſetzt; doch dies leiht Entſchuldigung
Wohl eben von dem Wunſch, vor Eu'rer Hoheit
Uns zu rechtfertigen. — Gewinnen ſei
Ein And'res, als zu wahren den Gewinnſt,
So ſchien's dem Rath der Zehn, und and're Tugend
Erfordr' es; was Verwegenheit gewonnen,
Zu wahren ſei die Vorſicht nun beſonnen. —

Loredano mit Gefolge tritt auf.

Loredano.

Ich bin geſandt an Eu're Hoheit, Herr.

Schon dröhnt der Stundenſchlag vom Campanilo,
Der das Signal giebt zum Beginn der Feier.
Der Bucentoro iſt bereit, der Rath
Der Zehn und Vierzig fragen Eu're Hoheit
In tiefſter Ehrfurcht, ob ſie nahen dürfen,
Euch zu geleiten zum Verlobungsfeſte;
Der Patriarch auch, der den Bund ſoll ſegnen
Zwiſchen dem Meere und Venedigs Fürſten.

Falieri.

Ich bin bereit.

Loredano (entfernt ſich). Steno erſcheint hinter dem Dogen.

Falieri.

Wie? ſeid Ihr bleich, Geliebte?
Das müßt Ihr nicht; ich bleibe nun bei Euch.
Was braucht es mich? Man ſchickt die Vorſicht hin;
Was braucht's nun mehr als Schalten? Ei, Ihr meint,
Von großen Dingen handelt ſich's, von Macht
Und Herrſchaft? Was? Um Pomeranzenſchalen
Und Apfelſinenkerne. Vorſicht ſteckt ſie
In ihren Sack, und Krämer wägen ſie,
Und leih'n ſie aus auf Zins und Zinſeszins,
Und thun mit einem ſchnellen Schimpfwort ab,
Was unbequem. Ei ſeht. Verwegenheit
Gewann des Meeres Herrſchaft; wie verwegen!
Doch gnädig iſt Venedigs Rath und ſtraft
Verwegenheit nicht um ſolch' ſchlimmen Dienſt,
Wenn er auch bindet ihre Hand. Und ſeht,
Sie könnte Schlimmeres noch thun, und Mailand
Vom Throne werfen, und was noch! was noch!
Dies Meer, das in den Silberarmen wiegt
Dies Narrenneſt von Marmor, hätt' es Sinn,
Es bräch' in Lachen aus, ſäh' es, wo ſonſt
Der Arm von Eiſen ſtellte an den Tag,
Was graue Häupter ſannen, Affen ſich

Herausstaffiren mit der alten Größe,
Und spielen großen Rath und Rath der Zehn,
Und höhnen, Weisheit äffend mit Grimassen,
Und schwatzen von Verwegenheit und Vorsicht,
Und schalten, bis hinweg geschaltet ist,
Wofür ein Mann sein eigen Selbst einsetzte.
Nun spielen wir Vermählung mit dem Meere,
Derweil im Ernst wir es verlieren. Kommt;
Der Ost weht milder, dünkt mich, süßes Herz.
Er weiß, Ihr müßt ihm bieten Eu'r Gesicht. —
Dies Meer, mein Herz, war meine Lieb', eh' ich
Euch kennen lernte; diese Mannesfaust
Riß es dem Genuesen aus dem Arm,
Gewann's Venedig. — Sei es nun verloren!
Es ist mein Herz nicht mehr; mein einzig Sein,
Wo ich verwundbar noch, seid Ihr allein.

(Falieri, Angiolina und Gefolge ab.)

---

11. „Camiola", oder: „Die Kaufmannstochter aus Messina". — Ein alter Lieblingsplan des Dichters, der ihm lange Zeit fest im Herzen lag. Die sehr umfangreichen Planhefte und Skizzen aus d. J. 1860—64 zeigen, wie eifrig er sich mit ihm beschäftigte. Das Grundthema war der Kontrast wahrer und falscher Ehre, ein ethischer Proceß, der in der innerlichen Entwicklung und Läuterung zweier liebender Paare dargestellt werden sollte. Eine lustspielartige Behandlung seines alten Lieblingsthema's vom Sein und Schein, ein heiteres Gegenbild der tragischen Behandlung desselben im Eleazar und Judah. Zu Grunde lag wohl eine italienische

Novelle. Die Fragmente zeigen im poetiſchen Grundtone eine innerliche Verwandtſchaft mit Shakeſpeare's Luſtſpielbehandlung. Hier wenigſtens eine kleine Probe aus den gedankenreichen, in der Form oft ſehr anmuthigen Fragmenten:

„Ja alles Große, das gelungen iſt,
Und ewig webt auf Nachruhm's gold'nem Fittig,
Mißlingen konnt' es! Das Gemeine nur
Stößt ſich den Fuß nicht wund auf ſeinen Wegen,
Und wird nicht aufgehalten. Welt und Zeit —
Euer Schoßkind iſt die Mittelmäßigkeit. —
— Erfolg, der große Alchymiſt und Münzer,
Prägt aus denſelben Plan zum reichen Goldſtück,
Oder wirft ihn als Schlacke zu dem Haufen —
Wie's ihm gefällt. —

Im Verhältniß zu den maſſenhaft aufgeſchichteten Planheften ſind auffallend wenig Ausführungshefte vorhanden. Die ausdrückliche Erwähnung derſelben, die mehrfach vorkommt, läßt vermuthen, daß vieles bereits Ausgeführte von Ludwig im Jahre 1854 vernichtet wurde. Aus den immer wieder veränderten und corrigirten Plänen, die bis zur letzten Zeit mit kaum zu entziffernden, oft ſeltſam in-, durch- und übereinander laufenden Bleiſtiftnotizen fortgeführt wurden, ein überſichtliches, klarſkizzirtes Bild der Handlung und Charaktere herzuſtellen, war mir trotz wiederholten Verſuchen unmöglich. Offenbar gelang es dem Dichter ſelbſt nicht mehr, das immer maſſenhafter anſchwellende Detail der Fabel zu überſehen und zuſammenzufaſſen. Vergeblich verſuchte er es immer wieder, ſich das Ganze in einer knappen Erzählung kurz und prägnant zu vergegenwärtigen; die Wahl zwiſchen verſchiedenen, durch um-

fangreiche Niederschriften fixirten Möglichkeiten der Behandlung wurde immer schwieriger. „Meine Noth ist, so klagte er selbst in diesen Planheften, daß ich die Uebersicht des Ganzen, im Ausarbeiten des Einzelnen verliere. Ich hatte viel zu viel Intentionen, ethische, psychologische, poetische, und jede wollte ich ausführen, als wäre sie die Hauptsache. — Mein Fehler ist, daß ich alle Erfordernisse einzeln durchnehme, daß ich meine Aufgabe erst in mehrere zerlege, dann jede dieser neuen Aufgaben aufs Genaueste lösen will. Vor nichts mich mehr zu hüten, als vor meinem Hange zu detaillirtester, zu individueller Charakteristik. — Ich verfalle im Drama in denselben Fehler, wie früher in der Musik, ich ruhe nicht, bis ich alle möglichen Durcharbeitungen, alle möglichen Kombinationen der Themata angebracht, sie in Handlung und Vorgang verwandelt habe. — Ganz falsch meine bisherige Methode, das Detail vorher zu ersinnen, zu sehr die Disposition der einzelnen Scenen in's Einzelne anzugeben, dadurch wird die Phantasie und die ganze schaffende Kraft gebunden. — Ich finde leicht die Mannigfaltigkeit zu einer gegebenen Einheit, werde aber confus, wenn ich eine große Mannigfaltigkeit in eine Einheit binden soll. — Mein alter Fehler kommt immer wieder: zu weit getriebenes Individualisiren." —

Diese ergreifenden Selbstbekenntnisse Ludwigs dürfen hier nicht fehlen, denn sie gehören zum lebenswahren Gesammtbilde des Dichters, zum vollen Thatbestande seiner Entwickelung. — Er kannte seinen Feind, er war, wie der Wallensteinplan bezeugt, nahe daran, ihn zu besiegen, aber das Leben schwand ihm. — „O stilles

Haus, gieb' Ruh' mir, wenn du kannſt" — ein Wort aus Camiola. —

Die Durchſichtung dieſer hochaufgeſchichteten Camiola-pläne machte mir einen unſäglich wehmüthigen Eindruck. Es iſt tief ergreifend, auch das edelſte, redlichſte Dichterſtreben, trotz echteſtem Beruf, trotz ſeltener Klarheit, innerlichſt gehemmt, ein ſo gewaltiges, urkräftiges Talent, trotz größtem Reichthum der Erfindung und kühner Geſtaltungskraft, — doch durch nie endendes Sinnen und Grübeln um die Ausführung eines ſeiner liebſten Dichterpläne gebracht, die Freude der Dichterthat ihm durch Krankheitsdämonen für immer zerſtört zu ſehen. —

12. Tiberius Gracchus. — Das letzte Fragment, der Schwanenſang des Dichters, wurde bereits im B. 2. ſeiner „Geſ. Werke" abgedruckt, mit einer Charakteriſtik des Planes von H. Lücke, der die Sichtung und Zuſammenſtellung dieſer, noch im letzten Leidenskampfe vom Dichter niedergeſchriebenen Scenen mit treuer, ſachkundiger Freundeshand beſorgte. Es zeigt, beſonders in der verklärte Schönheit, aber auch unverkennbar das Verlöſchen ſeiner gewaltigen Dichterkraft. — rührend-elegiſchen Abſchiedsſcene die tiefergreifende, mild-

Die bereits im J. 1862 begonnenen Niederſchriften geben kein klares, feſtabgeſchloſſenes Bild des Planes. — Der tragiſche Widerſpruch eines Gemüthsmenſchen mit der politiſchen Härte, welche die Situation von ihm fordert, die ſeiner innerſten Natur durchaus widerſpricht, das war der Grundkeim dieſes tragiſchen Charaktergemäldes. Das tragiſche Schickſal einer idealiſtiſchen Jünglingsnatur, die durch Das geſtürzt wird, was ihr fehlt, deren Schönheit und Liebenswürdigkeit uns eben-

deßhalb im tragiſchen Untergange erfreut und erhebt. — Wie innig dieſer echttragiſche Grundgedanke mit den Reſultaten ſeiner Shakeſpeareſtudien zuſammenhängt, das wird die im anderen Bande von mir mitgetheilte Auswahl und Charakteriſtik derſelben anſchaulich nachweiſen. —

---

13. Der Wallenſteinplan.

Dieſe kühne, werthvolle, vielfach aufſchlußreiche Planſkizze Ludwigs, beſchäftigte ihn, wie handſchriftliche Notizen bezeugen, ſchon im Jahre 1856. Noch während der Arbeit am „Gracchus" zog der Plan ihn immer wieder an, die letzten Mappen, am Sterbebette des Dichters, enthielten viele mit fliegender, fiebernder Hand verzeichnete Bleiſtiftnotizen dazu. Er ahnte bis zuletzt nicht die Nähe der Scheideſtunde, er hatte noch viel zu ſchaffen und zu geſtalten, die kalte Hand erfaßte ihn im Ringen mit kühnen, gewaltigen Plänen. Der Wallenſteinplan zeigt noch klarer als die früheren das großartige Ziel, das ihm für die Behandlnng der geſchichtlichen Tragödie feſt und klar vor der Seele ſtand.

Im Winter des Jahres 1861, in einer mir unvergeßlichen Abendgeſprächsſtunde vertraute mir Ludwig, er habe den Entſchluß gefaßt, den „Wallenſtein" als tragiſche Hiſtorie zu dramatiſiren, und zwar ganz abweichend von Schillers Behandlung. Er ſkizzirte mir kurz und prägnant die Grundzüge des Planes, den Charakter Wallenſteins, und ſprach gegen ſeine Gewohnheit aus-

führlich über die Details, wie einſt, in Loſchwitz im J. 1854, über die der fünften Umarbeitung ſeiner Bernauerin. Ohne die unauslöſchlich-lebendige Erinnerung jener traulichen Stunden wäre es mir nicht möglich geweſen, aus den umfangreichen, in den verſchiedenſten Planheften zerſtreuten, oft ſonderbar verworren in- und durcheinander laufenden Niederſchriften, von dieſem denkwürdigen Plane eine klare Vorſtellung zu geben.

Zwei kleine, ſehr werthvolle Planhefte tragen die Aufſchrift: „Leben und Tod Albrechts von Waldſtein, tragiſche Hiſtorie in 5 Akten.“ — Ludwig kam öfters in knappen Andeutungen geſprächsweiſe auf dieſen Plan zurück, meinte aber „die Kraft zur Ausführung deſſelben ſtehe ihm leider nicht mehr zu Gebote.“ Ich drängte ihn, alle anderen Pläne wegzulegen, ihn auszuführen, der ſo lebendig, ſo farbenreich vor ihm ſtand, — der, ſeine kühnen Schwingen feſſelnde Krankheitsdämon verwehrte es. So fanden wir denn im Nachlaſſe keine Ausführungsfragmente. Es iſt kaum glaublich, daß er ſie vernichtete, ſehr wahrſcheinlich aber, daß er die Ausführung verſchob, bis der Grundriß des Planes völlig klar ausgebildet war, um den Andrang des Details, das ihm ſo oft den Ueberblick des Ganzen erſchwerte, zu vermeiden, um hier einen völlig neuen Weg zu verſuchen. In den Grundlinien war der Plan vollendet, und die Geſtalt Wallenſteins tritt uns in ſcharfen Umriſſen, mit jener Lebendigkeit entgegen, wie ſie den Farbenſkizzen großer Coloriſten eigen iſt. Vieles in den Niederſchriften zeigt freilich noch unklare, chaotiſche Gährung, aber der hier dargelegte weſentlichſte, möglichſt wortgetreue Inhalt dieſer Aufzeichnungen, durch Ludwigs mündliche

Mittheilungen ergänzt, wird von den Intentionen des Dichters, von der Kühnheit und Großartigkeit seines Planes eine wenigstens annähernde Vorstellung geben. Diese Cartonskizze Ludwigs ist wohl die werthvollste seines Nachlasses; die Eigenart seiner dichterischen Auffassung, der Charakter seiner letzten poetischen Bestrebungen zeigt sich nirgends klarer und bedeutender.

Es würde hier zuweit führen, die nicht sehr wesentlichen Abweichungen Ludwigs von der allgemein bekannten Geschichte Wallensteins zu bemerken, es soll hier nur gezeigt werden, wie Ludwig die geschichtlichen Situationen als Gelegenheitsmittel zur Enthüllung der tragischen Charaktergestalt Wallensteins zu benutzen dachte.

Aus geschichtlichen Werken lagen in den Planheften nur wenige Excerpte vor. Die Hauptpersonen des Entwurfes sind: Wallenstein, der Kaiser, Max von Baiern; — Gustav Adolf, Buttler, Seni, die Frauen und andere, nur knapp skizzirte Nebenpersonen. Das gegenseitige Verhältniß zwischen Wallenstein, dem Kaiser und Max von Baiern, war die Grundlage des Aufbaues, die Hauptwendepunkte in der Charakterentwickelung Wallensteins sind treu der Geschichte entnommen.

— Beginnen sollte das Drama mit der Erhöhung Wallensteins zum Herzog und Oberbefehlshaber des kaiserlichen Heeres. Der Kaiser ist in kritischer Lage. Zwar hat Max von Baiern durch die siegreiche Schlacht am weißen Berge dessen Macht befestigt; aber der König von Dänemark bedroht das Reich, der Kaiser ist von den Erfolgen der Liga abhängig, deren Führer Max ist, er selbst hat kein eigenes Heer, keinen bedeutenden Feldherrn. Dampierre, Bouquoi sind gefallen. Da

kommt Wallenſtein, und entwickelt ihm in kühnen Andeutungen ſeinen verwegenen Gewaltplan. Das Ziel deſſelben iſt Unterdrückung der deutſchen Fürſtengewalt, abſolute Autonomie des Kaiſers. Dieſer, von Wallenſteins Weſen gelockt und gefeſſelt, macht ihn zum unumſchränkten Oberbefehlshaber des kaiſerlichen Heeres, das Wallenſtein nach ſeinem Anerbieten auf eigene Koſten ſtellt, aber nicht 20,000 Mann, wie der Kaiſer wünſchte, weil er ſie nicht ernähren könne, ſondern 50,000, mit denen er Alles erhalten könne, d. h. durch Brandſchatzungen u. ſ. w. Die Geſtalt, in der ſich Wallenſtein anfangs *bei* ſeiner Erhöhung zeigt, ſollte ſcharf abſtechen gegen die, in welcher er ſpäter *nach* der Entſetzung und Wiedererhöhung auftritt, wo ſich erſt das finſter-Dämoniſche ſeiner Natur enthüllt. Friſch und ungebrochen erſcheint er zu Anfang, von hohen Ehren träumend, aber noch höfiſch, geſchmeidig, voll beſter Hoffnung und Laune. Die Welt des Glückes ſteht ihm offen, er iſt noch unverbittert, ein kluger, kühner Kopf, der zunächſt ſich ſelbſt dienen will, durchaus nicht gewiſſenhaft, ganz gleichgültig gegen Recht und Unrecht, rückſichtsloſeſter Gewaltthat fähig. Er wird dem Kaiſer treu dienen, weil er ſich ſelbſt damit am beſten dient. In den erſten Scenen iſt er ihm gegenüber durchaus feiner Hofmann, ſeinen Ehrgeiz, ſeine Herrſchſucht entzündend, umgarnt, gewinnt er ihn immer ſicherer. Dabei die Großheit gegenüber den geborenen Fürſten, der feinhöhnende Ton ſeinen Gegnern, beſonders Max gegenüber, „ganz höfiſch und doch ganz brutal.“ Seiner eigenen Leidenſchaft ſecundirt die Aſtrologie, die ihm verkündet, daß jetzt der Augenblick gekommen, wo eine kühne Hand ſich

emporgreifen könne. Nach dem erſten ſiegreichen Erfolge, mit dem er die kaiſerliche Macht ſicher ſtellt, beginnen bereits die Fürſten Alles zu ſeinem Sturze aufzubieten. —

Der Kaiſer, eine Hauptfigur des Dramas, in ſeiner für ihn ſelbſt und für Deutſchland verhängnißvollen Charakterſchwäche, — ſchwankt zwiſchen dem Wege des Rechts und der Gewalt, zwiſchen Max und Wallenſtein. Er kann das von Wallenſtein ihm kühn vorgeſpiegelte Ziel nur durch Verletzung der Verfaſſung erreichen. Man ſieht, es wird ihm bald bange vor den Erfolgen Wallenſteins. Dieſer hofft, die Furcht des Kaiſers zu bezwingen. Aber was er thut, das ſteigert ſie und den Haß der Feinde. Anfangs zeigt ſich ſein Stolz noch verſteckt, wegwerfend gegen ſeine eigenen Verdienſte, was eben zeigt, wie hoch er ſie ſtellt, da er ſie nicht dadurch zu vernichten fürchtet. Aber, gereizt von etwas, was er für fremde Geringſchätzung hält, entſchleiert er im Affekt, wider Abſicht und Willen, ſeinen Haß, ſeine Geringachtung der Vorzüge Anderer, die alles Maß der Billigkeit und Klugheit überſchreitet. Das Vertrauen zu ſeinem Glücke giebt ihm den Leichtſinn der Gewißheit, der ſich in frevelhaftem Witze zeigt. Er iſt der Typus des Emporkömmlings, ſein Schickſal das eines ſolchen. Er hat alle Eigenſchaften empor zu kommen, aber keine der Eigenſchaften, ſich Oben zu erhalten, den Oben Geborenen gegenüber, die er durch ungemeſſenen Stolz und Trotz ſich immer mehr zu Feinden macht. Die Gelegenheit hinaufzukommen hat er klug und gewandt erfaßt, aber in ſeinem Stolze hat er den gefährlichſten Gegner ſeines Ehrgeizes, der dieſen nicht zum Ziele kommen läßt.

Als erwählter Oberbefehlshaber operirt er mit seinem Heere durchaus selbstständig, diktatorisch. Mit seiner eigenen Ehrsucht sucht er die des Kaisers festzuhalten, zu steigern, ihn dadurch von Max und den Fürsten vollständig zu trennen, um ihn dann allein zu beherrschen. Aber Ferdinand ist schwächer als er dachte. Die Reaktion der Fürsten, besonders des Baiernfürsten, Wallenstein gegenüber wird immer geschäftiger. Sein Kriegszug hat glücklichsten, siegreichen Erfolg. Er verjagt den König von Dänemark, da er den Fliehenden nicht auf dem Meere verfolgen kann, läßt er aus Ingrimm das Meer mit glühenden Kugeln beschießen. Der Kaiser macht ihn zum Herzog von Mecklenburg. Wallensteins Feinde, Max vor Allen, bringen, darüber empört, in Ferdinand, dem Wallenstein den Oberbefehl zu nehmen. Der Kaiser, von immer wiederholten Klagen bestürmt, beruft den Reichstag nach Regensburg.

Für den Nutzen des Kaisers hatte Wallenstein damals gehandelt. Es sei jetzt Zeit, so war seine Meinung, den Fürsten die Churhüte vom Kopfe zu stoßen, sie alle unter den Hut des Kaisers zu bringen. Der Kaiser muß sich entscheiden für den Weg des Rechts oder für Wallensteins rücksichtslosen Gewaltweg; er ist nicht der Mann für Wallensteins Pläne. Seine Halbheit, seine schwache Politik. Sein Ehrgeiz, von Wallenstein entzündet, gepflegt, hat nicht die Kraft, sich durchzusetzen. Seine Natur schwankt zwischen zu viel und zu wenig Kraft, zwischen Herrschsucht und Demuth. Kalt und bigott, ohne Begeisterung, pedantisch, in Selbstsucht ein Kleinbild Wallensteins; von Pfaffen verschüchtert, die durch ihn herrschen wollen, die einen Selbstmenschen, wie

Wallenstein, am wenigsten brauchen können. — Nachdem ihn Wallenstein in seine Schwindelpläne gerissen, schwebt er immer zwischen Angst und Freude wegen seiner Erfolge. Dies Alles aber verbirgt sich bei ihm hinter der feinen Kunst der Repräsentation.

Das Treiben der Regierung, der Pfaffen, Räthe und Agenten am kaiserlichen Hofe, sollten typische Episodengestalten veranschaulichen. —

Die Regensburger Reichstagsversammlung sollte eine bedeutend vortretende Scene des Dramas werden, und die entscheidende Wendung im Charakter Wallensteins, in seinem Verhältniß zum Kaiser herbeiführen. In der einen Skizze derselben ist Wallenstein im Reichstage anwesend. Er kommt im Vertrauen auf seine Macht, verantwortet sich von Oben herab vor seinen Feinden, und erfährt ihren Hohn, ihren Sieg. Max und die Fürsten klagen ihn des Verfassungsbruchs an, wegen der Verdrängung der Mecklenburger Herzöge aus ihrem Lande, wegen der Besitzergreifung desselben ohne Reichstagsbeschluß. Sie protestiren gegen seine Ernennung zum Herzog von Mecklenburg. Es ist klar zu erkennen, daß sie die Größe, die Macht fürchten, die Wallenstein dem Kaiser geben kann und will. Ist er doch im Begriff, ihm Deutschland und Italien zu Füßen zu legen, denn auch dahin will er ziehen, Rom sei ja seit 100 Jahren nicht geplündert worden. Der Kaiser spielt Wallenstein gegenüber den widerwillig Gedrängten, aber dieser durchschaut ihn, er weiß, daß er von jetzt an auf des Kaisers Vertrauen nicht mehr rechnen kann, er sieht klar voraus, daß er dem Kaiser bald wieder nothwendig wird. Was er ihm geben wollte und konnte,

das wird der Kaiser bald nicht missen können. — Schwankend und zögernd, mit der Erklärung, an allem daraus entstehenden Unheil vor Gott und der Welt unschuldig zu sein, willigt der Kaiser in die Absetzung des Generalissimus, dem er die Befestigung seiner Macht verdankte. Er schien es zu fühlen, was er aufgab. Bald wird er es bereuen. — Die Wahl seines Sohnes zum König von Rom, zum erblichen Nachfolger des Kaisers, die er durch sein Nachgeben von den Churfürsten sicher zu erreichen hoffte, wird von ihnen nicht bewilligt, sie wird auf die Zeit des nächsten Reichstages vertagt. Er sieht, daß die Fürsten in dynastischer Selbstsucht durch Wallensteins Absetzung die kaiserliche Gewalt schwächen wollen, die Wallenstein unumschränkt zu machen befähigt und entschlossen war. Die von den Fürsten verweigerte Wahl des kaiserlichen Sohnes würde er mit Gewalt von ihnen erzwungen haben. — Als der Kaiser und die Fürsten abgegangen sind, bringt man dem Feldherrn den Befehl, sich auf seine Güter zurückzuziehen. — Nach der anderen Scenenauffassung war Wallenstein, wie in der Geschichte, während des Reichstags in Memmingen, bereit, mit Gewalt gegen den Reichstag einzuschreiten, die Wahl des kaiserlichen Sohnes durchzusetzen, Baiern für den Kaiser zu erobern. Da erhält der „Zuvieldiener des Kaisers" den Absetzungsbefehl, als er eben mit astrologischen Studien beschäftigt ist. Er scheint ruhig, phlegmatisch, nicht überrascht. Er wisse Alles aus dem Sternenlaufe, er gebe dem Kaiser keine Schuld. „Der Spiritus des Max dominire ihn." Er dankt dem Kaiser für sein Vertrauen, und bittet ihn nur um Schutz auf seinen Besitzungen. Die Ueberbringer des Ab-

ſetzungsbefehls beſchenkt er fürſtlich. Doch auch ſein Schenken hat die Geſte des Hinwerfens aus Stolz. „Groß-verhaltener Stolz in Verachtung ſeiner Gegner, ſtolz-gehorſame Ergebenheit in den Willen des Kaiſers, mit innerlich drohenden Vulkanausbrüchen.“

Mit den Scenen ſeines unheimlichen, ſcheinbar idylliſchen Stilllebens in Gitſchin und Prag ſollte nun die Schilderung des Umſchwungs in Wallenſteins Charakter beginnen, es ſollte dargeſtellt werden, was in ſeiner gewaltigen, maßlos ſelbſtſüchtigen Natur nach der Demüthigung vorgeht, wie der Sturz ihn verwandelt. Zunächſt fühlt er in der Beſchimpfung nur den ganzen Stolz ſeines Werthes, aber düſter-grimmige Rachſucht macht den ſonſt übermüthig Kühnen zu einem finſteren, grollbrütenden, Wageplan-ſchmiedenden Grübler, der die Gedanken ſeines glühenden Haſſes tief in ſich verſchließt. — Er kann kein Geräuſch hören, kann es nicht leiden, wenn man ihn ſcharf anſieht. — Gegen ſeine Umgebung heuchelt er Luſt am Landleben, klagt über ſeine Krankheit, er war längſt dieſes Treibens müde, innerlich wartet er nur auf die Stunde der Demüthigung ſeiner Feinde. „Der Stolze, deſſen Art es iſt, ſich ſeine Affekte nicht merken zu laſſen, auch da mit den Dingen hochmüthig ſpielend zu erſcheinen, wo er innerlich ohne Faſſung iſt.“ Sein Doppelleben; das innerlich wild gährende verbirgt er nach Außen hinter undurchſchaubarer Maske. Wallenſtein nun ein Schauſpieler im größten Styl. Mit Jedem iſt er ein Anderer, und immer ein Anderer, als er wirklich iſt. Durch Ausplaudern ſeiner inneren Zuſtände würde er ſeinen Stolz kompromittiren, nur zuweilen, in der Rückſichtsloſigkeit des Affekts, fällt

er, — ein echt ſchauſpieleriſches Motiv, — aus der Rolle imponirender, ſcheinbar philoſophiſcher Ruhe. Ein finſt'rer Zuſtand in ihm, nur von Gedanken der Rache unheimlich gluthroth erhellt. „Er will ſeine Rachſucht hungern laſſen, bis er ihr die Fürſten vorwerfen kann.“ Er muß einen Augenblick erleben, ſo groß, daß die ganze Demüthigung, ſo ungeheuer ſie ihm ſcheint, in ihm aufgewogen wird, — darauf geht ſein ganzes Dichten, — und er ſieht den Augenblick kommen im wilden Frohlocken. Bis zur triumphirenden Gewißheit ſteigert ſich in ihm allmälig das Bewußtſein, daß der Kaiſer ihn doch wieder haben muß, weil nur er ihn retten kann.— Mit Seni Nachts aſtrologiſirend. Die Sterne werden ihm zu träg, ſie ſchweigen, in Nebel verhüllt — er thut ihnen mit Auslegung Gewalt an. — Die wachſende Bedrohung des Kaiſers, das ſiegreiche Vordringen Guſtav Adolfs, die Berichte der Offiziere an ihn, als ſei er noch immer ihr Generalliſſimus, die beginnenden diplomatiſchen Verhandlungen kaiſerlicher Agenten, die immer ſchlimmeren Nachrichten vom Kriegsſchauplatze erquicken ihn, aber er täuſcht Alle über ſeine Pläne. — Er ſieht, daß des Baiern Uebergewicht jetzt noch ſchwerer auf dem Kaiſer laſtet als früher. Er wird ſich dem Kaiſer um den höchſten Preis verkaufen, — dann aber nur ſich ſelbſt, nur den eigenen Zwecken dienen. Halbthun, wie des Kaiſers, das iſt nicht ſeine Sache. „Ich traute dieſem Ferdinand zu viel, er konnte an ſeines eigenen Heeres Spitze Deutſchland, die Welt beherrſchen; war er ein Karl V., wie ich hoffte, ich wäre ihm mehr geworden, als Jenem ſein Toledo. Was ich von jetzt an thue, thu' ich mir ſelbſt.“ Die kaiſerlichen Räthe, die

Generale ſehen, daß nach der Breitenfelder Schlacht nur Wallenſtein der Mann iſt, den ſchwediſchen Siegeslauf zu hemmen. Zwar erinnern Einige, es ſei gefährlich, dem Tiefgekränkten das Schickſal vom Kaiſer und Reich in die Hände zu legen, ſprechen auch von heimlichen Unterhandlungen Wallenſteins mit Schweden und Sachſen, — aber die Noth iſt ſtärker als alle Bedenklichkeiten. Die kaiſerlichen Agenten, die wegen ſeiner Wiedereinſetzung mit Wallenſtein unterhandeln ſollen, werden nun drängender. Wallenſtein lehnt kalt ab. Er läßt ſich Das aufdringen, was er ſehnlichſt begehrt, lehnt wieder ab, wegen Krankheit. Der Kaiſer bietet immer mehr, Wallenſtein macht unerhörte Bedingungen, ſcheinbar weil er will, daß man ihn endlich in Ruhe laſſe. Dieſe Verhandlungen ſollten in wichtigen Scenen dargeſtellt werden. Queſtenberg, Eggenberg, die kaiſerlichen Geſandten, kommen, nicht wie vom Kaiſer zum Unterthan, ſondern wie vom Unterthan zum Kaiſer; endlich, als erweiſe er dem Kaiſer eine Gnade, nimmt Wallenſtein an. — Weder der Kaiſer noch deſſen Sohn ſoll beim Heere ſein, Wallenſtein will den Krieg durchaus unumſchränkt führen. — Sein Zweck iſt erreicht, der Kaiſer giebt ihm abſoluteſte Machtvollkommenheit, von der Noth gedrängt, „wie der Verſchwender, der dem Wucherer die härteſten Bedingungen zugeſteht, an den Zahltag nicht denkend.“ — In der Wiedereinſetzungsſcene ſollte ſich der Moment prägnant markiren, der die tragiſche Wendung in Wallenſteins Schickſal entſcheidet: Der Kaiſer durfte Wallenſteins Weg nicht einſchlagen, oder — nicht darauf umkehren. Nachdem er ihn in Regensburg fallen ließ, — durfte er ihn nicht wieder erhöhen. Von nun an

ſind es zwei Menſchen, die einander brauchen, und doch Feinde ſein und einander verderben müſſen, weil ſie einander nach dem Vorhergegangenen nicht mehr trauen können. Wallenſtein muß das ſchon Erlebte immer wieder befürchten, ſich daher immer mehr befeſtigen, der Kaiſer muß des Beleidigten Rache fürchten, deſſen Natur ſich nun genug gezeigt hat. Von dieſer Wiedereinſetzungsſcene an wird Beider Verhältniß ein innerlich unhaltbares. Die Wiederübernahme des Oberbefehles begründet für Wallenſtein und den Kaiſer den charakteriſtiſch-tragiſchen Kampf. — Wallenſtein iſolirt ſich immer mehr, ſein Stolz, da er wieder erhöht iſt, wird ſeinen Umgebungen gegenüber immer ſchroffer. Er verdient und giebt kein Vertrauen mehr, ſeine Menſchenverachtung und Nichtachtung ihres Glückes wächſt immer rieſiger, er wird ſein eigener Gott, er glaubt nur an ſich ſelbſt, aber ohne Enthuſiasmus, es ſpornt ihn vorwärts, ohne daß Freude ihm winkt, — was erſt ihm Wonne war, iſt ihm nun nur Bedürfniß. „Der Unterſchied zwiſchen früher und ſpäter, wie zwiſchen dem jungen Mann, der zum erſtenmal ſpielt, einen Goldhaufen vor ſich wachſen ſieht, — und dem alten Spieler, dem Wagen Bedürfniß, Gewinn keine Freude, wohl aber Verluſt Aerger bringt. Dabei die Sicherheit, das Uebervertrauen auf ſein Glück, die Zuverſicht, das Glück zwingen zu können. Mit dem Glücke wächſt die Verachtung deſſelben, er nimmt ſeine Gaben wie eine Steuer, ohne Freude, es thut nur, was es muß.

Es fehlt ihm die Geſchmeidigkeit, die Obengeborenen mit ſeinem Emporſteigen zu verſöhnen. Er ſollte Max, das Haupt ſeiner Feinde, gewinnen, aber ſein rückſichts-

loſer Stolz ihm gegenüber zeigt ſich immer ſchroffer und verderblicher. Er demüthigt Max und freut ſich an deſſen Bedrängniß durch Guſtav Adolf, — er läßt, als er ihm doch endlich helfen muß, Baiern verwüſten und plündern. — „Die ungeheuerſte Subjectivität, die ſich ſelbſt durchſetzen will.“ — Seine verächtliche Freude, daß er Allen ein Räthſel iſt, er liebt es, ſich in Wolken zu verhüllen, und erſtrebt dies mit abſichtlicher Verſteckheit. —

Die Lage und Stimmung des Volkes ſollte in einigen epiſodiſchen Scenen gezeigt werden: „Wallenſteins Einzug in eine eroberte Stadt, — Vertriebene in Folge des Reſtitutionsediktes. Eine proteſtantiſche Familie, zwei Brüder und ihre Eltern, getrennt durch die Religionsſpaltung. Sie ſcheiden, vertrieben von der Stätte, wo ſie geboren, wo ſie mit einander bis jetzt treulich gelebt haben, wo ſie zu ſterben gedachten. Kampf der Mutter, den convertirten Sohn zu laſſen, der Wallenſteins Heereszuge folgt. Der Alte ſagt ſich von ihm los, und folgt den Schaaren Guſtav Adolfs. „Der Wallenſteiniſirte Sohn verhöhnt den väterlichen Glauben, er will unter dem großen Spitzbuben ſein Handwerk im Kleinen treiben, mit deſſen Religion: in verhärtender Selbſtſucht.“ Er tödtet ſpäter, in der Schlacht bei Lützen, ſeinen Vater, und wirft ſich mit immer größerer Wildheit in's wüſte Kriegsleben, dem er nicht mehr entſagen kann. Er glaubt an nichts mehr, auch nicht an Wallenſtein, der ein Gaukler und Schwindler ſei, wie er ſelbſt im Kleinen. Er ſchießt, bei Lützen, auf Wallenſtein, um zu ſehen, ob er kugelfeſt ſei, wie ſie ſagen, aber von Wallenſteins kaltblütiger Sicherheit erſchreckt, wankt er

und fehlt, er wird von ihm nicht gehängt, ſondern begnadigt." — Die Noth und der Jammer des Volkes, ſeine Verwilderung unter den Stürmen des dreißigjährigen Krieges, ſollten in derartigen Scenen lebendigſt veranſchaulicht werden. —

Die Charaktere des Kaiſers, des Kurfürſten, Guſtav Adolfs ſollten als Contraſtgeſtalten, Wallenſtein gegenüber, ſceniſch bedeutend vortreten. Guſtav Adolf und Max, als die edelgeſinnten Repräſentanten der beiden Confeſſionen, katholiſche und proteſtantiſche Demuth, — Süden und Norden. — Max religiös und patriotiſch, gutherzig, aber ſchwach und beſchränkt. Er will ſein Volk leiten, wohl auch zwingen zu Dem, was ihm im religiöſen Gebiete das Rechte ſcheint. Guſtav Adolf will es vom Glaubenszwange befreien. Max fühlt die Nemeſis für den Beginn des Krieges, der in ſeinen Motiven Anfangs ein ganz anderer war, als ſpäter. Man ſoll ſich ſcheuen, Unheil zu entfeſſeln, um guter Zwecke willen, denn es frißt den Zweck, und wird ſich ſelbſt Zweck. Seine Selbſtbezwingung gegenüber Wallenſtein, der ihn recht ſyſtematiſch demüthigt. Guſtav Adolf ſollte in zwei Scenen auftreten, nach ſeiner Landung, in München, und in der Schlacht bei Lützen. — Die Gemahlinnen Wallenſteins und des Kurfürſten ſollten beide mit ihren Männern contraſtirt werden. Die ſtolze Kurfürſtin ſollte den Gemahl, deſſen Demüthigung ſie mit leidenſchaftlichem Zorn empfindet, aufſtacheln gegen den Emporkömmling. Die Herzogin, weiblich mild, des Gatten Ehrgeiz nicht verſtehend, iſt ihm in ein Element gefolgt, das nicht das ihrige iſt. Das Detail dieſer Frauengeſtalten fehlt in der Skizze. —

Die Hauptabsicht dieser Volksscenen und der Charakter-Gruppirung war, Wallensteins Gestalt in eine möglichst scharfe Beleuchtung zu rücken, das moralische Urtheil über ihn und seine Thaten sollte sich hier gleichsam objectiviren. Er sollte in seiner Beziehung zum Ganzen, zum Schicksal deutscher Nation gezeigt werden, man sollte sehen und miterleben, wie die Fürsten den hochmüthigen Emporkömmling hassen, wie das Volk, besonders das protestantische, ihm flucht, wie seine Soldaten mit dämonischer Liebe, zugleich mit Furcht und Grauen, ihm anhängen, mit der Freude der Verwegenen am Verwegensten, wie die deutschen Patrioten in ihm den Beginner des Verderbens hassen, das die Fremden zu Mitherren über Deutschland machte. Das Treiben der zügellosen Soldateska, der Jammer des Volks sollte der Hauptankläger werden gegenüber Wallenstein, dem frechen Zerreißer des göttlichen und menschlichen Rechts.

Die Scenen vor und während der Schlacht bei Lützen skizzirte Ludwig als Hauptscenen des Dramas. In Gustav Adolf erkennt Wallenstein den einzigen ihm ebenbürtigen Gegner. Ist er niedergeworfen, dann steht seinen kühnsten Plänen nichts mehr entgegen. Die diplomatischen Unterhandlungen, die Wallenstein mit ihm anknüpft, um inzwischen seine Macht zu verstärken, bricht Gustav Adolf rasch ab und zwingt ihn, sich mit ihm zu messen. —

Gustav Adolfs Heldenbegeisterung, seine offene, heitere, herzliche Schlichtheit, seine fromme, gottergebene Stimmung, sein Gebet vor der Schlacht; im prägnantesten Gegensatze dazu Wallensteins freche, frevelhafte Stimmung, seine wilde fieberhafte Aufregung vor der Schlacht.

— Nächtliche Lagerſcene voll unheimlicher Stimmung. Hahnkrähen. — Zwiſchen den flackernden Lagerfeuern Wallenſteins ſcharlach'ne hag're Geſtalt, vor der die, ſeinem Glücke folgenden Soldaten ein geſpenſtiſches Grauen empfinden, von den Seinen geliebt nur „wie der Thierbändiger von ſeinen Beſtien." Argwöhniſch durchſchreitet er das Lager. Er verſpottet die Betſtubenprediger der Schweden, Guſtav Adolfs fromme Schlichtheit, die Narrheit der Gemüthspolitiker, ihre Begeiſterung, mit ſarkaſtiſchem Hohne. — Hier, als Epiſode, die Scene mit dem Schützen: Wallenſtein nähert ſich einer Soldatengruppe. — Er ſei unverwundbar, ſagen Einige, keine Kugel hat ihn im dichteſten Kugelregen getroffen. Der Schütze meint, er ſei ein Menſch wie Alle, die Kugel treffe ihn ſo gut, ſo raſch wie jeden Anderen. Wallenſtein kommt heran, er hört es: „Laßt die Beſtie hängen." Der Schütze: „Oho! ſoll ich daran, ſo müßt Ihr voraus. Der Teufel ſoll ſich wundern, wenn der General ihm einen Gemeinen ankündigt. Wallenſtein: „Schieß' zu, triff mich, wenn Du kannſt. Du kannſt's nicht." — „Oho! — ſo habt's denn, weil Ihr's wollt." Er ſchießt auf Wallenſtein, ohne ihn zu treffen, die Kugel fliegt durch den Mantel. Er begnadigt mit höhniſcher Verachtung den Schützen. —

Die Schlacht wird verloren. Guſtav Adolf fällt, — aber als Sieger, zu gleich ruhmvollem Siege Anderen das Beiſpiel gebend. Er ſtirbt auf der Scene. Die Proteſtanten, entflammt von ſeiner Heldenbegeiſterung, dringen vorwärts, ſeinen Tod zu rächen, ſie verwirren und verjagen, unter Bernhards von Weimar Führung, Wallenſteins Heer. Wuthſchnaubend tritt Wallenſtein

unter die Offiziere, sie murren, er läßt einige verhaften und nach kurzem Prozeß vor allem Volk auf schwarzbehängter Schaubühne hinrichten. Ein Theil der Offiziere, Gallas an der Spitze, verschwören sich gegen ihn. Buttler, der Freund eines mit hingerichteten Offiziers, — Massenbachs, — der starb, seine Unschuld betheuernd, Wallenstein vor Gottes Richterstuhl fordernd, — Buttler soll im Auftrage einflußreicher Offiziere beim Kaiser wegen des willkürlichen, blutigen Verfahrens Beschwerde führen. —

Der Zauber von Wallensteins unbesiegbarer Gewalt ist gebrochen. Er zieht mit dem Heere nach Böhmen, scheinbar unthätig, scheinbar planlos — innerlich aber fester als je entschlossen, nur seinen Willen durchzusetzen. Seine dämonische Zuversicht ist unerschüttert; je gefährlicher seine Lage, um so gefährlichere „Klettert räume" beschäftigen ihn. Er will durch Schrecken herrschen, durch schlaues Trugspiel mit allen Parteien seine Macht befestigen — er träumt toll, während das Schwert schon über seinem Haupte schwebt. Der Abfall einzelner Truppen steigert nur sein wahnsinniges Vertrauen auf sich selbst, stählt nur und verhärtet seinen Stolz. Wie glühend jedoch seine Phantasie über den ungeheuersten Plänen brütet, er weiß sie mit kalter Besonnenheit in räthselhaftes Dunkel zu hüllen. —

Eben diese sich steigernde Räthselhaftigkeit macht es den Gegnern leicht, sein Verhalten dem Kaiser im gefährlichsten Lichte zu zeigen. Dazu kommt nun die Anklage Buttlers, der, von den Pfaffen gehetzt und umgarnt, schon längst durch Wallensteins Hohn erbittert, für sich selbst fürchtend, jetzt um so leidenschaftlicher an

ihm Rache zu nehmen entschlossen ist. — Zunächst versucht der Kaiser, Wallenstein durch einen Vertrauten zur freiwilligen Abdankung zu bewegen, aber Wallenstein weist dies Ansinnen mit kaltem Stolze zurück. „Der Löwe kann nicht zu fliehen scheinen.“ Er will und kann nicht zurück, er sinnt auf ganz Anderes. Sofort beginnt er, kraft seiner Vollmacht, offene Unterhandlungen mit den Schweden. Auch sie trauen ihm nicht. — Sein höchstes Ziel bleibt ihm innerlich unverrückt. Seni zwar, und die Sterne warnen, rathen zur Resignation, doch sein trotziger Wille steht unbeugsam eisern fest. Die Astrologie war ihm nur ein Werkzeug, sich selbst und seine Leidenschaft zu spornen; wo sie ihm widerspricht, verachtet er sie. Unaustilgbar fest steht der Gedanke in seiner Seele: Nur des Kaisers Demüthigung kann seine eigene bezahlen; er will nicht ruhen, bis er die Schwäche der Habsburger an ihren gehörigen Ort gestellt hat. Der Grundton seiner Reden ist noch immer derselbe wie damals, wo er sich vermaß, „er müsse Stralsund haben, und wäre es mit Ketten an den Himmel geschlossen.“ —

So, in den Plänen verwegensten Stolzes bis zum Aeußersten fortschreitend, schon Hand anlegend an die Verwirklichung dieses Aeußersten, wird er von dem Schicksal, das er sich selbst heraufbeschwor, ergriffen und niedergeworfen. — Er soll nun nach Wien kommen, sich zu rechtfertigen. Er kommt nicht. Der Kaiser verschwört sich gegen seinen eigenen Feldherrn mit dessen Generalen, um dem Schlimmsten zuvorzukommen, was ihm aus Wallensteins trotzig verschlossener Räthselgestalt unzweifelhaft droht. Wallenstein wird als offener Em-

pörer behandelt, und geächtet. Gallas tritt an seine Stelle. Jener verhält sich nach wie vor als Generalissimus. Er soll verhaftet werden, lebendig oder todt. — Da seine Truppen ihn theilweis verlassen, und Buttler bleibt, sollte er ihn fürchten. Das verhindern Verachtung und Stolz. „Hätte dieser Buttler zu seiner eisernen Hand nicht einen flachen leeren Kopf, ich würde mich vor ihm hüten!“ — „Buttler, blos ehrgeizig und selbstsüchtig, ohne Stolz. Religiöser Fanatiker, im Kontrast zur kalten, mechanischen Bigotterie des Kaisers. Wilde Soldatenhaftigkeit, Neidhaß, Furcht des Löwenjägers vor neuem Aufkommen des Löwen.“ —

Wallensteins Tod auf der Scene. Seit Massenbachs Hinrichtung schläft er Nachts nur wenig, immer bei brennenden Kerzen. Die Frist ist vorbei, der Termin ist da. Er träumt von Massenbach. Die Kerzen wollen erlöschen. Wild fährt er vom Lager empor. „Ist's Massenbach?“ — Er ruft — statt des Dieners kommen die Mörder. Er imponirt ihnen durch festeste Ruhe, mit kaltem Feldherrnbefehl. Seine Sicherheit gewinnt es fast über seine Mörder. Da trifft ihn Buttlers Mordstahl. Der Kaiser und Max treten ein, und mit einem Todtengericht über Wallensteins Charakter schließt die Tragödie, ein Bild sich selbst überhebender Heldengröße, die Schilderung einer gewaltigen Natur, die in der Vermessenheit ehrsüchtigen Stolzes am eigenen Uebermaße zu Grunde geht. —

Diese in ihren wesentlichsten Zügen hier mitgetheilte dramatische Planskizze Ludwigs macht einen vergleichenden Hinblick auf Schillers Wallensteingedicht unabweis-

bar. Sie zeigt in einem ungemein anschaulichen Beispiele den, in Ludwigs Shakespearestudien detaillirt enthüllten Unterschied der tragischen Kunstbehandlung Shakespeare's und Schillers.

Es sei versucht, die besonders charakteristischen Merkmale dieser beiden, völlig verschiedenartigen Auffassungen desselben Stoffes in übersichtlicher Gruppirung einander gegenüberzustellen. —

Schillers Wallensteintrilogie begründete eine völlig neue Aera des deutsch-historischen Dramas, sie ist für dasselbe von allen seinen historischen Dramen das lehrreichste und bahnbrechendste, die epochemachendste That Schillers, noch jetzt ein fester Grundpfeiler des deutschen historischen Dramas, ein Kunstwerk, dem gegenüber die nachfolgenden Dramatiker auf dem Gebiete des historischen Dramas nichts Ebenbürtiges schufen.

Ueber keines seiner Werke liegen so viele werthvolle Briefe und Bekenntnisse Schillers vor; während seines 3jährigen gewaltigen Ringens mit dem Stoffe geben sie über die Art und Weise seines Schaffens, über das großartige Ziel seines Strebens die wichtigsten Aufschlüsse. — Ueber die Natur und Behandlungsart des historischen Dramas suchte Schiller damals auch theoretisch in's Reine und Gewisse zu kommen, und zwar mit festem Hinblick auf Shakespeare. Hier war in der deutschen Dramaturgie eine sehr bedenkliche Lücke. — Lessing hatte für die historische Tragödie wenig Neigung, seine Dramaturgie enthält darüber nur flüchtige, fast unbedeutende Andeutungen. Die Gesetze der Behand-

lung des historischen Dramas, gegenüber denen des bürgerlichen untersuchte, sonderte, verglich er nicht, so gründlich er auch, allen Anderen voran, die allgemeindramatischen Gesetze untersuchte und feststellte. — Schiller dagegen faßte in der Zeit gährendster Nationalbewegung die Behandlung des geschichtlichen Dramas immer entschiedener und fast ausschließlich in's Auge, er führte mit der Wallensteintragödie unser deutsches historisches Drama in epochemachendster Weise Shakespeare's dramatischem Ideale näher. Nie, vor und nach ihm, ist mit kühnerer Gestaltungskraft eine geschichtliche deutsche Staatsaktion in echteste Poesie verwandelt worden. Dem Jammer des damaligen deutschen bürgerlichen Lebens, und seinen photographischen Spiegelbildern in Iffland's u. A. bürgerlichen Dramen gegenüber, ist Shakespeares Bahn hier mit deutscher Originalität siegreichst betreten.

„Das deutsche Drama aus des Bürgerlebens engem Kreise auf einen höheren Schauplatz zu versetzen, nicht unwerth des erhabenen Momentes jener Zeit," — das war nach Schillers Worten die Absicht seiner Dichtung, darauf beruhte die epochemachende Stellung, der ungeheure Erfolg der Tragödie. Es ist begreiflich, daß die hinreißende Kühnheit, die politisch-sociale Großartigkeit des Gedichtes, der Misère des kleinbürgerlichen Schauspiels gegenüber, auch den berechtigtsten Tadel seiner tragischen Komposition damals gar nicht aufkommen, oder als völlig grundlos erscheinen ließ.

Der Idealismus Fichtes und Schillers war damals die Stärke der Nation, durch diesen Idealismus wurde Deutschland vor dem Untergang gerettet und mächtig erhoben zu siegreichster Thatkraft.

Und doch sah Keiner die Schwächen dieses Idealismus schon damals klarer als Schiller selbst. — Als er mit seinem Wallensteingedicht uns eine Bahn eröffnete, von der auch Lessing noch keine Ahnung hatte, da war er selbst, wie seine Briefe an Göthe, Körner und Humboldt bezeugen, an einem großen und entscheidenden Wendepunkte seiner künstlerischen Entwickelung angekommen. Die früheren Wege der dramatischen Behandlung sollten verlassen werden; aber — so kühn auch Schiller seiner Zeit vorauseilte, das neue Ziel, das er auf Shakespeare's Bahnen erstrebte, ward noch nicht erreicht. Der Einfluß der sentimental-idealistischen Gefühlsweise, die jene Zeit beherrschte, war noch zu stark; er blieb auch im Wallenstein in ähnlicher Weise bemerkbar, wie einst die französische Art der Tragödienkomposition in Lessings „Emilia", der dies Werk doch nicht minder entschieden, als Wallenstein dem kleinbürgerlichen Drama, entgegentrat. Ungemein charakteristisch und aufschlußreich sind Schillers briefliche Mittheilungen aus jener Zeit. Mit heftigstem Unwillen äußert er sich „gegen das leere, metaphysische Geschwätz der Kunstphilosophen, gegen die Saalbadereien ihrer Schulbegriffe." „Aus dem Stoffe selbst sei die poetische Gestalt des Dramas zu entwickeln, nicht aus allgemeinen, und eben darum hohlen philosophischen Schulformen." Erst damals studirte er den Aristoteles, den Lessing schon in früher Jugend kannte und für immer zum Führer seiner Untersuchungen wählte. — Daß die Poesie wahrer als die Geschichte sei, dieser von Schiller bewunderte aristotelische Ausspruch bezeichnet den real-idealistischen Sinn, in welchem er fortan die historischen Stoffe zu behandeln

ſtrebte. Er ſuchte „von ſeiner ehemaligen rhetoriſchen Manier loszukommen, und das Proſaiſche, wie das Rhetoriſche, die beiden Abwege in der dramatiſchen Behandlung, ſorgfältig zu vermeiden.“ Im Bezug auf die Behandlung des Wallenſtein ſagte er ſelbſt ausdrücklich: „Von ſeiner alten Art und Kunſt werde er dabei nur wenig brauchen können.“ Er ſuchte den hiſtoriſchen Stoff zu einer rein tragiſchen Fabel zu verdichten, und eine „von ſeiner früheren tragiſchen Behandlung ganz abweichende Methode daran zu erproben und feſtzuſtellen.“ Er hoffte „auf rein-realiſtiſchem Wege einen dramatiſch großen Charakter im Wallenſtein aufzuſtellen, nicht, wie im Don Carlos und Poſa, die fehlende Wahrheit durch ſchöne Idealität zu erſetzen, ſondern durch die bloße Wahrheit, die poetiſche Wahrheit, für die fehlende Idealität, — die ſentimentaliſche nämlich, — zu entſchädigen.“

Nach dieſen, ſeinen früheren direkt entgegengeſetzten Grundſätzen, ſollte der Wallenſtein, durch Verdrängung der gemeinen Naturwahrheit, durch Verlaſſen der früheren idealiſtiſch-rhetoriſchen Darſtellungsweiſe eine Reform des deutſch-hiſtoriſchen Dramas erringen und eröffnen. Er ſtudirte damals beſonders die griechiſchen Tragiker und Shakeſpeare. „Dem Schönen der Griechen ſei jetzt das Charakteriſtiſche hinzuzufügen, — wobei er aber überſah, daß, was den Dialog und die Geſtaltung der Charaktere betrifft, die griechiſche, beſonders des Sophokles Tragödie, beide Elemente gleichmäßig in harmoniſcher Vollendung bereits enthielt, ebenſo wie die Shakeſpeare's, nur in minder reifer Geſtalt. „Statt nach Schönheit ſei vor Allem nach Wahrheit zu ſtreben.“ — Schiller zuerſt, —

vor A. W. Schlegels geiſtvoller Anregung — erkannte damals die folgenreiche Bedeutung der hiſtoriſchen Dramen Shakeſpeare's, beſonders ſeines engliſchen Dramencyklus für die Behandlung des deutſch-hiſtoriſchen Drama's. Ihm vor Allen gebührt das unſterbliche Verdienſt, auch ſeinen eigenen Dramen gegenüber, unſer deutſches Drama auf Shakeſpeare's Muſter eindringlichſt verwieſen und dieſem Vorbilde ſiegreich, mit entſchiedenſter Originalität nachgeſtrebt zu haben.

Seine gewaltigen Worte über Richard III. (1797) über die tragiſche Schickſalsbehandlung im hiſtoriſchen Dramencyklus Shakeſpeare's, durch deren Theater-Bearbeitung „eine Epoche eingeleitet werden könnte", bezeugen es völlig klar, daß er Shakeſpeare's dramatiſches Ideal nun für die Geſtaltung ſeines Wallenſtein, wie für die deutſche Tragödie überhaupt, als Regulator, als hauptſächliche Norm erkannte.

Daß er trotz dieſer Erkenntniß doch auch im Wallenſtein von der rhetoriſchen, ſentimental-idealiſtiſchen Darſtellungsweiſe nicht völlig loskam, daß er hier, in der Auffaſſung des tragiſchen Schickſals, Shakeſpeare mit der Antike, alſo ganz Disparates, zu verſchmelzen ſtrebte, in einem Kompromiß, den die deutſche Katheder-äſthetik mit ſeltſamer Hartnäckigkeit noch immer feſthält und anempfiehlt, dieſer faſt unbegreifliche, räthſelhafte Widerſpruch ſeiner damaligen Kunſteinſicht und Kunſtpraxis iſt in Ludwigs Shakeſpeareſtudien klar und überzeugend enthüllt.

Schillers Schwanken zwiſchen Shakeſpeare's und der antiken tragiſchen Schickſalbehandlung kam unverkennbar aus mangelnder Erkenntniß ihres weſentlichſten Unter-

schiedes, das zeigte sich im Wallenstein, und noch viel auffallender in der „Braut von Messina". War Schiller in den „Räubern", im „Fiesko", was die Behandlung des tragischen Schicksals betrifft, Shakespeare unzweifelhaft näher, so zeigt dagegen das Wallensteindrama in den Charakteren eine ungleich vollere und reichere Lebenswahrheit als jene Jugendwerke, eine Gestaltungskraft, die in einzelnen Partien Shakespeare oft völlig ebenbürtig ist. Der durchaus original-deutsche Stil, dessen klassische Gediegenheit, dem fantastisch-berauschendem Flitterglanz der Romantiker gegenüber, mit kristallener Klarheit hervortrat, macht dies Drama zum kostbarsten Schatze der deutschen Nation. Diese Vorzüge, die wir Alle auf das Lebhafteste empfinden, können aber dem unbefangenen Auge jene Mängel, die wesentlich auf einer Abirrung von Shakespeares Ideal beruhen, nicht verbergen. Sie sind um so auffallender, da der Stoff für eine völlig Shakespeare'sche Behandlung wie geschaffen war. Ludwigs Wallensteinskizze macht dies auf's Ueberzeugendste klar, sie ist gleichsam die Nagelprobe seiner Kritik des Schiller'schen Wallensteins in den Shakespearestudien, sie ist aus ihr entstanden, Skizze und Kritik ergänzen einander. Es ist der Drang einer neuen, Schillers Bahn weiterführenden Kunstperiode, der hier unverkennbar hervortritt. Aus einer, in Lessings Art, echt productiven Kritik hervorgegangen, bezeugt uns diese Ludwig'sche Skizze zugleich anschaulichst, daß er zum Tadel des Schiller'schen Wallensteins nicht nur berechtigt, daß er kraft der Eigenart seiner künstlerischen Natur dazu verpflichtet war. —

Betrachten wir wenigstens andeutungsweise die oben

erwähnten Mängel der Charakteristik und der Schicksalsbehandlung in Schillers Wallenstein.

Im Bezug auf die Gestaltung des Wallensteincharakters sind einige Brief-Mittheilungen Schillers sehr merkwürdig: — „Das eigentliche Schicksal thue, — so schrieb er während des Dichtens — noch zu wenig, der eigene Fehler des Helden noch zu viel für sein Unglück." Direkt im Gegensatze zur Behandlung jedes tragischen Charakters bei Shakespeare, wo sich aus der Schuld, die aus dem innersten Grunde des Charakters aufsteigt, das Schicksal mit zwingender Naturnothwendigkeit entfaltet. — „Der Hauptcharakter sei eigentlich retardirend, das werde den tragischen Eindruck sehr erhöhen." Ganz im Gegentheil, gerade dies Retardiren, noch kunstreich gesteigert, lähmte das Interesse am Charakter und an der Handlung. Der historische Wallenstein ist zwar auch oft retardirend, besonders in den letzten Schicksalskrisen, aber vorher dringt er in kühnster, verwegenster Weise vorwärts. Das wird nun zwar auch von den Generalen betont und erzählt, aber wir sehen und erleben fast durchaus das Gegentheil. Seine Handlungsweise steht mit diesen Reden im befremdendsten Widerspruche. Der poetische Wallenstein widerspricht fast überall dem historischen, er wird unwahrscheinlich, da doch die innerste Natur seines geschichtlich beglaubigten Charakters poetisch zu steigern, und eben dadurch wahrer als in der Geschichte zu gestalten war, was eben in Shakespeare's typisch-historischen Charaktergestalten überall geschah. — Im Piccolominidrama zeigt sich Wallenstein gewaltig und kühn, in der Tragödie aber so wortreich und beschaulich reflektirend, daß uns seine groß-

artige Phantasiegestalt im ersten Drama, durch die ermüdend breite, ihrem innersten Wesen widerstrebende, beschauliche, oft zahm-bürgerliche Rednerweise in der Tragödie fast bis zur Unkenntlichkeit verdunkelt wird. Dort treten die gewaltigen Züge des historischen Wallenstein scharf und mächtig vor, dort ist er geheimnißvoll, knapp, sich Allen verbergend, das mußte der Grundton bleiben, nur gewaltig gesteigert, nicht aber durch immer breiteres Sichaussprechen, in der Tragödie, verdunkelt und abgeschwächt werden. Fast als wäre er inzwischen um viele Jahre gealtert, erscheint seine dämonische Gestalt ohne innerlich gesteigerte tragische Leidenschaft, im direkten Gegensatz zum Wallenstein des Piccolominidramas und der Geschichte, als redseliger Wort- und Tugendheld, der er nie war, nie sein konnte, auch nie zu sein vorgab. Seine Situation ist im Drama meisterhaft exponirt, aber — sie bleibt in beiden Dramen fast ganz dieselbe; dieselbe Krisis wird im zweiten Drama (A. 1, 3) nochmals von ihm exponirt, und doch war er schon im ersten (A. 2, 5) durch kühnen Entschluß darüber hinaus. Er beschaut diese Krisis nun mit philosophisch-behaglicher Ruhe, mit Worten, die im Munde des Dichters unnachahmlich schön sind, die aber in so gearteter Krisis jedem Feldherrn, wäre er auch kein Wallenstein, geradezu unmöglich sind.

Max schildert ihn als furchtbar, und von kühnumgreifender Gemüthsart, aber die Thatsachen widersprechen diesen Worten, Wallenstein zeigt sich schwach, redselig, nicht furchtbar. Es ist unmöglich, daß ein Feldherr, der sich bereits so entschieden wie im Drama aussprach, dann erst von einer Gräfin Terzky in der

Tragödie (A. 1, 7) ſich ſeine Situation und ſein Verhalten klar machen laſſen muß. Er hat ſich das Alles längſt ſchon im erſten Drama (A. 2, 2—7) völlig klar und entſchieden ſelbſt geſagt. Er kann vom Anfang an nicht mehr zurück, deßhalb iſt dies immer wiederkehrende Schwanken ganz gegen die Natur des hiſtoriſchen Charakters, es ſchwächt das Intereſſe an ihm und ſeiner Situation faſt bis zur Gleichgültigkeit ab. Er läßt ſich von Frauen, von den Generalen immer beſtimmen, drängen, vorwärts treiben, wo er als Feldherr vorwärts muß, ganz im Gegenſatz zum Wallenſtein der Geſchichte. Das Portrait wird dem Originale nicht ähnlicher, wie immer bei Shakeſpeare, durch Steigerung der weſentlichen Grundzüge des Charakters, es erhält Züge, die einander völlig widerſprechen und aufheben. Seine Klagen über Undank, nicht etwa ironiſch gemeint, ſondern als Ausdruck edler Biederkeit, ſind mit dem dämoniſchen Weſen Wallenſteins unvereinbar. Alle Anderen ſehen die Gefahr, durchſchauen die Menſchen beſſer als er. Er kennt Alle zu wenig, ſo auch den Buttler. Terzky und Illo ſind weit klüger als er, — Alle ſehen, was ihm droht, nur er nicht. Und doch klagt er, wenn er getäuſcht wird. Wie kam er denn bei ſo überaus kindlich-vertrauender Natur über Alle empor? Im A. 3, 20 der Tragödie fürchtet er ſich ſogar vor dem Blutvergießen, und zeigt ſich immer mehr als reiner, edler Tugendheld, der auf Dank nie rechnete, — eine Napoleons- und Sokratesnatur in Einem. — Durch zu viel Selbſtvertrauen, durch zu rückſichtsloſe Ehrſucht ging der hiſtoriſche Wallenſtein unter, nicht durch ein Schwanken, das faſt an Altersſtumpfheit grenzt. „Die Geſtalt, wie

Ludwig u. A. in den Shakespearestudien sagt, ist nicht zum Ideale ihrer selbst erhoben, es sind die Züge eines abstrakten Vernunftideales in sie getragen. — Das Ganze würde vollkommen sein, wenn uns nicht der historische und poetische Wallenstein beständig ausgetauscht würden. — Er hat ihn tiefgemüthlich und edel, ja theilweise zum vollkommenen Charakterideale gemacht, nicht wie er sich in seiner Schuld abzeichnete. Er zeigt eine Gemüthlichkeit, die uns den ganzen Boden, auf dem sich seine Gestalt bewegt, vergessen läßt. — Ein sentimentaler Wallenstein ist gar kein Wallenstein mehr. — Wallensteins Harnisch verwandelt sich oft in den Schlafrock eines deutschen Professors, er scheint oft wie ein Iffland'scher Hofrath, der die fixe Idee hat, der Feldherr dieses Namens im dreißigjährigen Kriege gewesen zu sein. Im 5. Akte verwandelt sich sein Kostüm in ein antik-griechisches." —

Die, an sich betrachtet schönen, poesiereichen Familien- und Liebesscenen, im ergreifenden Contrast gegenüber der politischen Aktion, retardiren in zu breiter und rührend-sentimentaler Behandlung das Ganze zu sehr, sie widerstreben dem großartig-tragischen Grundton, und schwächen die Wirkung der in ihnen sich zu gemüthlich zeigenden dämonischen Hauptgestalt, deren Schuld durch immer neues Schwanken fast aufgehoben wird. Er soll ein Verräther sein, und ist doch so edel, so weich — es sind eben, auch für den Schauspieler, geradezu unvereinbare, einander völlig ausschließende Charakter-Eigenschaften hier vereinigt. Schiller sagt im Prolog „er solle uns menschlich näher dadurch geführt werden, daß die größere Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Ge-

ſtirnen zugewälzt werde. Direkt im Gegenſatze zu Shakeſpeare's tragiſcher Schickſalsauffaſſung und zum Wallenſtein der Geſchichte, der eben durch immer ſteigende Schuld ſeines dämoniſchen Charakters eine tragiſch ſo ergreifende Geſtalt iſt. —

Durchaus muſterhaft ſind Wallenſteins Repräſentationsſcenen, ſo die Audienzſcene, und darin liegt bei Schiller der Hauptaccent ſeiner ſchauſpieleriſchen Wirkung, nicht in der Darſtellung innerer Kämpfe. Wallenſteins ſchauſpieleriſche Grundgeberde iſt äußere, imponirende Würde, majeſtätiſcher Anſtand des Feldherrn, darin überragt er alle anderen Geſtalten. Aber die inneren Widerſprüche ſeines Charakters, in beiden Dramen, die idealiſtiſche Vermiſchung von Elementen, die der Natur des hiſtoriſchen Wallenſteins völlig widerſtreben, können auch die genialſten Schauſpieler nicht entfernen, kaum verdecken. Zwar gelang letzteres, nach Tiecks Berichten, einſt Fleck, aber die meiſten Schauſpieler ſcheitern an der Darſtellung dieſer unvereinbaren Widerſprüche. Meiſt machen ſie einen ſalbungsvoll-rührenden Redner aus dem Wallenſtein, einen biederen edlen, ſich oft etwas wunderlich verſchließenden Iffland'iſirenden Hausvater, der hier und da poltert und aufbrauſt, zuletzt aber mit würdevollem Anſtand ſich dem Schickſal ruhig übergiebt. Durch Hervorhebung dieſes Grundtones werden die dämoniſch-großartigen Züge der ehernen Geſtalt des hiſtoriſchen Wallenſteins, freilich noch mehr abgeſchwächt, als im Gedichte. —

Unverkennbar iſt hier der Einfluß des damals herrſchenden Familienrührſchauſpiels, und der Vorliebe des Publikums und der Schauſpieler für daſſelbe. Der ver-

ſteckteſte Eigennutz, der immer mehr ſteigende Despotismus des hiſtoriſchen Wallenſteins, ohne den auch der poetiſche nicht gedacht werden kann, der auch im Gedicht öfters angedeutet und erwähnt iſt, wird in falſcher, ſeinem innerſten Weſen widerſprechender Weiſe ſentimental-humaniſtiſch veredelt, die ihm beigelegten Züge gutmüthiger Liebe, edelſter Biederkeit, ja faſt reiner Unſchuld, ſchwächen das tragiſche Charakterintereſſe ab, ſtatt es zu ſteigern. —

Für den weiten Raum einer Trilogie war der dramatiſche Stoff unzweifelhaft zu eng gefaßt. Eine große Reihe gewaltiger dramatiſcher Entfaltungen des Wallenſteincharakters liegt vor der dramatiſchen Situation der Schiller'ſchen Trilogie, ihre Erzählung an den dazu geeigneten Stellen des Dramas iſt für die tragiſche Wirkung nicht ausreichend. Dieſe ungeheuren Contraſte mußte man ſchauen und miterleben. Weil die dramatiſche Situation zu eng gefaßt war, eben deßhalb wurde die Ausführung in der Trilogie zu epiſch-breit, das Tempo zu ſchleppend. —

Von den drei Dramen ſteht das Lager ganz für ſich, ein feſt in ſich abgeſchloſſenes, im echteſten Volkston muſterhaft ausgeführtes hiſtoriſches Genrebild, aber der heitere Luſtſpielton ſteht im entſchiedenſten Gegenſatz zum düſtern Grundton der Tragödie, es iſt nicht organiſch-dramatiſch verwebt mit dem tragiſchen Konflikte Wallenſteins, es iſt an ſich betrachtet ein anmuthiges, muſterhaft-typiſches Zuſtandsbild, aber dramatiſch nur ſchwach bewegt, es entſpinnt ſich keine Handlung, kein dramatiſcher Zweck. Shakeſpeare würde es im Einklang mit dem Grundton der Tragödie, dem Organismus des

Ganzen eingefugt, ſicher nicht als abgeſondertes Drama in heiterer, dem Zwecke der Tragödie widerſtrebender, Luſtſpielgeſtalt behandelt haben. — Das Piccolominidrama iſt nur vorbereitende Expoſition, gleichſam ein erſter Akt der Tragödie. Meiſterhaft exponirt iſt hier Wallenſteins Lage dem Hofe gegenüber, in der Contraſtirung der Diplomaten und Soldaten im Lager, in dem verbiſſen-ironiſchen Ton derſelben iſt eine bewunderungswürdigſte, Shakeſpeare völlig ebenbürtige Feinheit. Die Bankettſcene, die Geſtalt Iſolanis, durchweg ſhakeſpeariſch. Hier iſt überall der reichſte dramatiſche Stil des deutſch-hiſtoriſchen Dramas. — Nur die zu ſentimentale Färbung der Familien- und Liebesſcenen beeinträchtigen den großartigen Totaleindruck. Das Drama ſchreitet in ſchöner, feierlicher Ruhe dramatiſch meiſterhaft dem Höhepunkte zu, auf dem es aber dann in der Tragödie viel zu breit retardirt wird. Es iſt kein ſelbſtſtändiges Ganze, dies Drama, es ſind nur vorbereitende Scenen der nachfolgenden hiſtoriſchen Tragödie, Wallenſteins Schuld kommt ſchon hier mehr aus der Conſtellation der Umſtände, als aus ſeinem Charakter. Es iſt wie im Lager, eine Expoſition des Zuſtandes und Charakters des Helden und ſeines Verhältniſſes zum Kaiſer und zu ſeinen Generalen. — Alle Hauptrollen haben hier nur 1—2 Scenen, Wallenſtein bloß 1, die Terzky nur 2, die Herzogin nur 1; keine Rolle kann in dieſem Drama recht aufkommen und ſich ausleben, es fehlt die Concentrirung des Intereſſes, die in der Tragödie meiſterhaft erreicht iſt. — Wallenſteins Tod iſt, für ſich allein aufgeführt, keine in ſich abgeſchloſſene Tragödie. Es fehlt ihr die Expoſition. Davon abgeſehen, iſt ihr

Bau von höchster, mit Recht vielbewunderter Meisterschaft. Die falsche, antikisirende Schicksalsidee zeigt sich hier besonders in den Reden Wallensteins, erweckt falsche, zu weichliche Rührung. Die Handelnden schieben die eigene Schwäche auf's Schicksal, auch Buttler (A. 4, 8). Auch die Verräther und Schurken sollen als edle, biedere Menschen sich zeigen, dadurch wird die feierlich-tragische Stimmung des 5. Aktes innerlich unwahr. Ludwig nennt dies völlig zutreffend, sophistisch, falschidealistisch. „Schillers Wallenstein, so bemerkt er u. A. in den Shakespearestudien, wäre ein Mensch von ungeheurer Willenskraft? Der im 10. Akte nicht zu einem eigenen Entschluß kommen kann, und durch die Macht der Umstände sich in die Richtung stoßen läßt, die er aus eigener Willenskraft nicht einschlagen kann? Und trotz der 10 Akte nichts motivirt, als nur der Verrath, und nicht im Charakter, sondern durch den Zwang der Umstände."—

Diese kritischen Bemerkungen zu Schillers Trilogie enthalten zugleich eine andeutende Charakteristik Dessen, worauf es Ludwig in seinem Wallensteinplane vor Allem ankam. — Die Details der dramatischen Handlung und der scenischen Form sind freilich in der Skizze nur knapp angedeutet, aber der Charakter des Helden, der Gang seiner inneren Entwickelung tritt in ihr mit lebendigster Bestimmtheit, scharf und sicher umrissen, hervor. Auch hier war bei Ludwigs dichterischem Schaffen der dramatische Charakter das Erste, der Kern- und Keimpunkt, aus dem sich alles Andere entwickelte. — Die Auffassung des Wallensteincharakters ist es, durch welche sich Ludwigs Plan von Schillers Wallenstein vor Allem unterscheidet, sie ist es, die alle anderen Unterschiede wesent-

lichſt bedingt. — Der Wallenſtein Ludwigs ſollte das treue, in Shakeſpeare's Weiſe künſtleriſch geſteigerte Abbild des hiſtoriſchen Wallenſtein werden, jenes gewaltigen, von deutſcher Geſchichte geſchaffenen Charaktertypus, der unſerer Zeit noch verſtändlicher iſt, als der Zeit Schillers und Göthes.

Schon aus der Skizze erkennt man deutlich, wie dieſer Wallenſtein als eine voll ausgebildete Menſchengeſtalt vor der Seele des Dichters ſtand, eine Geſtalt, wie aus dem Herzen der Schauſpielkunſt herausgedichtet. — Das eigenthümliche Doppelleben Wallenſteins, die Miſchung von Beſonnenheit und wildem Ungeſtüm; bei feſter Verſchloſſenheit des Charakters, der durchbrechende Affekt, die kalte Maskirung glühendſter Leidenſchaft — welch' eine Fülle von ungeheurer theatraliſcher Wirkung liegt ſchon im Keim dieſer Cartonſkizze anſchaulichſt angedeutet! — Wallenſteins tragiſche Schuld, ſein tragiſches Leiden iſt in tiefſter Innerlichkeit aufgefaßt, ſeine Geſchichte eine fortlaufende Kritik ſeines innerſten Weſens. — Hier iſt kein Rollentauſch des hiſtoriſchen und eines ſpeculativ-idealiſtiſch gedachten Wallenſtein, die Idealgeſtalt im Phantaſieſpektrum des Dichters iſt unmittelbar aus der Natur des hiſtoriſchen Wallenſtein herausgeſchaffen. Welch' eine Kraft dichteriſcher Intuition auch hier, erkennbar ſchon in den andeutenden Zügen der Modellſkizze! — Schuld und Verbrechen Wallenſteins ſind nicht verdeckt, nicht abgeſchwächt, ſie ſind mit ethiſcher Sicherheit und Klarheit gezeigt. Nicht Idealiſirung im Sinne eines mildernden, beſchönigenden Verfahrens, die Wahrheit, die poetiſche Wahrheit ward hier in künſtleriſch ausgeprägter Geſtalt erſtrebt. —

Die Ueberfülle des Stoffes würde bei der Ausführung wohl manche Schwierigkeiten gebracht haben, aber da sich Alles auf die Hauptgestalt Wallensteins bezog, da Alles nur auf die Charakterentwickelung und das Schicksal dieser Gestalt hinwirkte, da sich alles Interesse auf sie fest concentrirte, so wäre die Gefahr einer zu episch-breiten Behandlung, mit der Ludwig in anderen Dramenentwürfen zu kämpfen hatte, kaum zu befürchten gewesen. Namentlich den „Makkabäern" gegenüber zeigt der Entwurf in der Concentrirung des dramatischen Interesses einen bedeutenden Vorzug, einen unverkennbaren Fortschritt. —

Wem Ludwigs poetische Eigenthümlichkeit vertraut ist, und sie ist es nun, wie ich hoffe, Allen — dem wird sie in diesem Wallensteinplan, so fragmentarisch und skizzenhaft er ist, mit überraschender Entschiedenheit entgegentreten. Der Stoff war für ihn wie geschaffen; die Art, wie er ihn erfaßte, ist für sein dichterisches Naturell, für seine Anschauung von den Aufgaben der dramatischen Kunst, von aufschlußreichster, von recht eigentlich typischer Bedeutung. Gewaltiger, lebendiger zeigt sich uns in keinem anderen Stücke seines Nachlasses die gewaltige Charaktergestalt des Dichters. Welch' mächtiger Bau hätte durch Ludwigs Hand aus diesem Plane entstehen können!

Doch warum Klagen; — der Saame seiner Gedankensaat lebt, er ist uns unverloren, er wird hoffentlich einst unserer vaterländischen Kunst eine herrliche Frucht bringen! —

Diese letzte Planskizze Ludwigs, mit deren Betrachtung wir unsere Wanderung durch das gewaltige

Trümmerreich seiner Dichtungen beschließen, führt uns bereits mitten hinein in die tiefsten fruchtbarsten Resultate der „Shakespearestudien" Ludwigs.

Auch hier, im erzreichen Schachte des Denkers, finden wir nur Fragmente, die aber, wie jene Torso's und Trümmer, ihre eigenartigste Zugehörigkeit zu Einem großen geistigen Ganzen durch sich selbst bezeugen.

Die Denkmäler des Dichters und des Denkers ergänzen einander, es tritt uns in ihnen die Gestalt eines vollen, reich ausgebildeten Originalcharakters anschaulichst klar entgegen. Jeder Zug, jede Aeußerung dort wie hier, ist ein nothwendiger Bestandtheil, eine Ausstrahlung des innersten Wesenskernes einer vollen, ganzen, echtdeutschen Dichternatur: —

Ein Heldengeist, schlicht, wie aus alter Zeit,
Ein Kampfesleben, Edelstem geweiht;
Der Erde Lust, der Erde Leid verklärend,
Im Untergange siegreich sich bewährend —
So schied er von uns, und so wird er leben,
Ein mahnend Vorbild echtem Dichterstreben! —

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Berichtigungen:

Seite 8, Zeile 2 v. o. statt: kurzem Zwischenraume, lies: kurzer Zwischenzeit.
„ 32, „ 15 v. o. statt: wieder, lies: nieder.
„ 66, „ 5 v. u. statt: uns, lies: und.
„ 84, „ 15 v. u. statt: dem, lies: den.
„ 108, „ 4 v. u. statt: daß, lies: das.
„ 108, „ 5 v. u. statt: den, lies: dem.
„ 139, „ 16 v. o. statt: im, lies: in.
„ 147, „ 8 v. o. dabei —, zu streichen.
„ 153, „ 8 v. u. statt: behandelt, lies: ausgeführt.
„ 160, „ 7 v. u. lies: unmittelbare.
„ 201, „ 15 v. u. statt: zweier fein kontrastirter, lies: beider.
„ 246, „ 8 v. u. statt: nach, lies: noch.
„ 328, „ 9 v. u. statt: vorhersagen, lies: vorhersage.
„ 336, „ 1 v. o. statt: wer, lies: war.
„ 438, „ 10 v. u. statt: des, lies: deß. —

Nachlaßschriften
Otto Ludwig's.

Mit einer biographischen Einleitung und sachlichen Erläuterungen

von

Moriz Heydrich.

Zweiter Band.

Shakespeare-Studien.

Leipzig
Verlag von Carl Cnobloch.
1874.

Otto Ludwig,

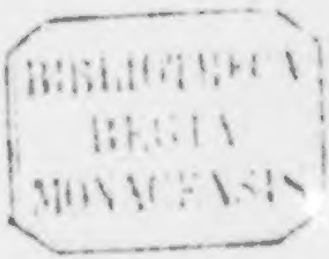
Shakespeare-Studien.

Herausgegeben

von

Moritz Heydrich.

Leipzig
Verlag von Carl Cnobloch.
1871.



Ueberſetzungsrecht vorbehalten.

Inhalt.

	Seite
Vorbericht des Herausgebers	I—CXV
A. Aus dramaturgischen Heften 1840—1851	3
B. Studien aus den Jahren 1851—1855	23
C. Studien aus den Jahren 1855—1856	123
D. Studien aus den Jahren 1857—1858	165
E. Studien aus den Jahren 1858—1860	260
F. Studien aus den Jahren 1860—1865	369
G. Studien aus dem Jahre 1865	518
Register	533

Vorbericht

zu Otto Ludwig's Shakespeare-Studien.

Im innigsten Zusammenhange mit Ludwig's Dramen, mit seinen dramatischen Plänen und Fragmenten stehen seine dramaturgischen Studienhefte. Sie beginnen schon früh, schon in der Leipziger Periode, in der Absicht, durch Zergliederung und Besprechung gelesener und aufgeführter Dramen über die künstlerische Behandlung des Dramas, besonders der Tragödie, sich Klarheit zu verschaffen. Nach den Erfolgen des „Erbförsters" und der „Makkabäer" wurden sie immer umfangreicher und bedeutender, immer mehr auf das Studium Shakespeare's gerichtet. Je tiefer er in den nun ausdrücklich als „Shakespeare-Studien" bezeichneten Niederschriften in die Geheimnisse der dramatischen Komposition Shakespeare's eindrang, desto schärfer wurde seine Selbstkritik, desto strenger die Anforderungen an sein dramatisches Talent. Er suchte es immer mehr zu reinigen, zu klären, und nach den künstlerischen Grundsätzen der Kompositionsweise Shakespeare's durchzubilden. Er suchte immer klarer darüber zu werden, worin denn eigentlich das ihr Eigenthümliche, worin der Unterschied derselben von der Kompositionsweise der anderen drama-

tischen Meister bestehe. Da bedenklich zunehmende Krankheit die poetische Thätigkeit oft lange Zeit hemmte und störte, so traten die Shakespearestudien immer mehr in den Vordergrund seiner Bestrebungen. Das Thema, die Detailuntersuchungen derselben wurden nun immer mehr eine sorgfältige Analyse der dramatischen Behandlungsweise Shakespeare's, besonders auf dem Gebiete der Tragödie. Wie verfährt Shakespeare und wie die Anderen? Worin unterscheiden sie sich von ihm, worin sind sie ihm verwandt? Dies suchte er sich immer klarer zu machen, dies im Detail der Kompositionsweise immer bestimmter und anschaulicher nachzuweisen. Fast täglich fortgeführt, sollten diese Untersuchungen eine in sich festabgeschlossene Darstellung und Analyse der Shakespeare-Dramaturgie werden. Er sah sie blos als ein immer noch zu verbesserndes Studienmaterial an, das erst nach reifster innerer Durchbildung in künstlerisch abgeschlossener, wohlgeordneter Gestalt veröffentlicht werden sollte. Der Stoff häufte sich immer massenhafter, die Zusammenfassung, die Redaction desselben wurde immer schwieriger, und in der verschiedenartigsten Form versucht.

Die im Nachlasse vorgefundenen 6 Hefte seiner Shakespeare-Studien, in 4 Manuscriptbänden und 1 Hefte, zu denen noch viele Bände und Hefte dramaturgischer Vorstudien gehören, sind tagebuchähnliche Niederschriften, jahrelang ohne den Gedanken an eine Veröffentlichung eifrig fortgesetzt. Er selbst nannte sie das Tagebuch, die Geschichte seiner dramaturgischen Selbsterziehung, um sich einen Weg zu bahnen. Von den Bedürfnissen der eigenen dramatischen Praxis ausgehend, sollten sie ihm zunächst nur Hilfsmittel, Regulatoren derselben werden.

Sie brachten manchen Umschwung, manche Klärung und Berichtigung seiner künstlerischen Ueberzeugungen, sie zeigen einen sehr eigenthümlichen Bildungsprozeß, dessen Abschluß in poetischen Werken erfolgen sollte. Als authentische Zeugnisse desselben würden sie, auch ganz abgesehen von ihrem dramaturgisch fördernden Inhalte, für die Charakteristik und Beurtheilung eines der bedeutendsten Menschen und Künstlers unserer Zeit als Selbstbekenntnisse wichtig und unentbehrlich sein. Doch ihr sachlicher Inhalt ist nicht minder werthvoll. Als Specialcursus über die dramatische, insbesondere die tragische Kunstbehandlung Shakespeare's sind sie für die deutsche Dramaturgie, für die dramatische Kunstgeschichte ein sehr fördernder und werthvoller Beitrag.

Was sie vor Allem, auch gegenüber der reichen deutschen Shakespeare-Literatur auszeichnet, das ist der streng festgehaltene, künstlerische Gesichtspunkt, von dem sie ausgehen.

Worin sich die verschiedenen Behandlungsweisen der Tragödie unterscheiden, was das ihnen Gemeinsame, was darin Vergängliches, Aufzugebendes, Weiterzubildendes ist, dies kann nur durch die detaillirteste Untersuchung der dramatischen Komposition, durch die bestimmteste Charakteristik, durch den exactesten Vergleich der verschiedenartigen Behandlungsweisen aufgezeigt werden. In allen anderen Künsten sind diese Fragen gründlicher erörtert worden, als in der dramatischen. Und doch muß der ausübende Künstler, gegenüber den vielen, ihn leicht beirrenden Mustern, zunächst und vorzugsweise immer wieder auf sie geführt werden. Ohne ihre Lösung ist eine gründliche Geschichte der dramatischen Kunst geradezu

unmöglich. Nur auf dem Gebiete der griechisch-dramatischen Kunst haben wir, Dank den Forschungen O. Müller's, Welker's u. A. eine ziemlich erschöpfende Darstellung der Kompositionsgrundsätze, die freilich, wie z. B. Gruppe's lehrreiche „Ariadne", meist zu wenig auf die Shakespeare's, und auf den Fortschritt derselben gegenüber der antiken Rücksicht nimmt. Auf dem Gebiete der Tragödie ist es leichter, als auf dem der Komödie zur Klarheit über die Technik zu kommen, denn hier sind, genau betrachtet, doch nur die antike und die Shakespeare's die typischen und epochemachenden, die anderen sind mehr oder weniger Nachahmungen derselben, oder Verirrungen. Alles Wesentliche der tragischen Komposition läßt sich schon in einem detaillirten, gründlichen Vergleiche der antiken und der Shakespeare'schen Tragödie entwickeln und darstellen. Und doch haben wir, trotz trefflicher Vorarbeiten dazu, noch immer keine wohlabgeschlossene Darstellung des Gemeinsamen, des durchaus Verschiedenen, des Aufzugebenden beider Kompositionsarten. Insbesondere aber herrscht über das Verhältniß beider zur deutschen noch vielfacher Irrthum, Streit und Zwiespalt, der nur durch eine exacte Untersuchung dieser Kompositionsarten beseitigt werden kann. Trotz den trefflichen Untersuchungen Tieck's, von Gervinus, Ed. Devrient, Vischer, V. Klein u. A. ist hier noch Vieles zu erörtern, zu entwirren, zu lösen. Damit aber muß jetzt vor Allem Ernst und ein vollständiger Abschluß gemacht werden.

Der Vergleich der Komposition Shakespeare's mit der deutschen ist auch in unserer Shakespeare-Literatur noch immer sehr lückenhaft. Sie giebt darüber in den wichtigsten Kompositionsfragen oft nur zaghafte, ängstlich

zurückhaltende Andeutungen. Aber das Bedürfniß, damit ganz in's Klare zu kommen, zeigt sich doch unverkennbar bereits in den verschiedenen charakteristischen Richtungen derselben, wenn es auch bisher meist nicht scharf genug vortrat. Gegenüber der stürmisch-enthusiastischen Verherrlichung Shakespeare's in der ästhetisch-literarischen deutschen Sturm- und Drangzeit, gegenüber der geistreichen Charakteristik desselben vom romantisch-poetischen Standpunkte, sowie der, die technischen Fragen wenig beachtenden, sie oft mehr verwirrenden als lösenden systematisch-philosophischen, metaphysisch-ästhetischen Betrachtungsweise, trat mehr und mehr der historisch-politische, und neuerdings besonders der philologisch-kritische Standpunkt in den Untersuchungen der deutschen Shakespeare-Forscher in den Vordergrund. Doch von allen diesen Gesichtspunkten aus kam man immer wieder zu demselben Resultate, zum Bekenntnisse der Sturm- und Drangzeit, daß Shakespeare für das deutsche Drama das reinste, förderndste Muster, die feste, nie aufzugebende Grundlage sei. Die neuesten Bestrebungen der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, die alle Richtungen der Shakespeare-Literatur zu concentriren und im Gesammtorgane ihres Shakespeare-Jahrbuches in verdienstvollster Weise zu vereinigen bemüht ist, drängen mehr und mehr auf die Betrachtung der Shakespeare'schen Komposition, obgleich auch in ihnen der kritisch-philologische Standpunkt noch immer sehr vorherrscht. Ihnen reihen sich nun in durchaus selbständiger und eigenthümlicher Weise Ludwig's Untersuchungen an, lehrreich fesselnd durch schärfste Hervorhebung des künstlerisch-praktischen Gesichtspunktes, durch gründliche Erörterung des Verhältnisses der tragischen Kompositionsweise Shakespeare's

und der deutschen. Er betrachtet sie nicht mit dem Fernglase des philosophischen Systematikers, sondern mit dem naiven, das feinste Detail liebevoll beobachtenden Auge des praktischen Künstlers.

Aus dem eigenthümlichen Zwecke der tragischen Behandlung Shakespeare's die psychologische Nothwendigkeit und Zweckmäßigkeit seiner dramatischen Form nachzuweisen, das ist die Hauptabsicht dieser Studien.

Die treibende, drängende Seele der dramatischen Technik ist eben der, jeder dramatischen Kunstgattung innenwohnende eigenthümliche Kunstzweck.

Man glaubt, dies Thema sei erschöpft. Man hat neuerdings die Untersuchungen über tragische Schuld, Furcht und Mitleid, über die Behandlung und Reinigung der Leidenschaft immer mehr vernachlässigt, ja man hat sonderbarerweise gerathen, doch endlich einmal von diesen veralteten Schulgrübeleien ganz abzusehen. Und doch ist die verschiedene Behandlung eben dieser Kardinalpunkte der Tragödie das charakteristische Merkmal, der Kern, die Wurzel der verschiedenartigen Kompositionsweisen, der Grundkeim aller Abweichungen von der Kunstbehandlung Shakespeare's, insbesondere auch der deutschen. Kein Dramatiker hat damit so Ernst gemacht wie Shakespeare, und eben darin ist er auch von den bedeutendsten und besten Dramatikern nicht erreicht, nicht übertroffen worden. Nächst Lessing war kein deutscher Dramaturg so fest und klarblickend auf diese wesentlichen Punkte der Tragödie gerichtet wie Ludwig. Es ist ein großes Verdienst seiner Studien, der Leichtfertigkeit unserer Zeit gegenüber wieder einmal Ernst zu machen mit den Dingen, die Hauptsachen der Komposition klar erkannt und

aufgezeigt zu haben. Seine Forschungen knüpfen wie die Lessing's direkt an Aristoteles an, sie entwickeln den innersten, eigenthümlichen Zweck der Tragödie, sie weisen nach, wie Shakespeare ihn festhielt, mit welchen Kunstmitteln er ihn erreichte. Der Vergleich derselben mit der antiken Behandlungsweise und mit der deutschen ist freilich oft nur andeutungsweise, aber in allem Wesentlichen mit durchdringendem Scharfsinn erörtert. Die psychologischen Gesetze der Phantasiewirkung werden aus dem Zweck, aus der Absicht der Tragödie enthüllt und in anschaulichsten Beispielen nachgewiesen. Nicht von metaphysischen Begriffsentwickelungen der Idee des Schönen, des Tragischen, von keinem philosophischen System geht Ludwig aus, wie die meisten Dramaturgen seiner Zeit, sondern vom durchaus praktischen Standpunkte, vom Bedürfnisse des dramatischen Dichters, in der bildlich-anschaulichen, kraftvoll-naiven, streng-sachlichen Weise, wie die alten italienischen Meister über den Zweck und die Mittel, über die Technik ihrer Kunst dachten und schrieben. Seine sachlich-vielseitige Betrachtungsweise der Technik, seine Studien über die Leidenschaft und ihre Behandlung in der Tragödie erinnern an Leonardo da Vinci's Untersuchungen. In der immer neuen Umbildung ihrer Pläne und Entwürfe, in der ganzen Art und Natur ihres Charakters haben Beide überhaupt viel Verwandtes. Er ging, wie die Meister der bildenden Kunst, die über Technik schrieben, von den bestimmtesten Detailuntersuchungen derselben aus, vor Allem von sorgfältigster Beobachtung der Natur und Wirklichkeit. Ebendeßhalb war die Form seiner Untersuchungen vom Anfang an keine systematische, sie würde bei der von ihm beabsich-

tigten Umgestaltung des reichen Studienmaterials eine künstlerisch in sich abgeschlossene, sicher keine philosophisch-systematische geworden sein.

In der verschiedenartigen Auffassung und künstlerischen Darstellung der Natur und Wirklichkeit fand er den Grund, die Wurzel der charakteristischen Verschiedenheiten des dramatischen Kunststyls. Er spürte vor Allem der verschiedenartigen Behandlung der Verhältnisse der Schuld und des Leidens nach, er suchte nachzuweisen, daß die ethischen und künstlerischen Mängel der deutschen Tragödie eben durch die Abweichung von Shakespeare's Behandlung derselben entstanden seien, daß sie nur durch konsequente Annäherung an dieselbe beseitigt werden können. Den Hauptunterschied der tragischen Kunstbehandlung Shakespeare's fand er darin, daß er immer von der Beobachtung der Natur und des wirklichen Lebens, nicht von einem absoluten Vernunftideale menschlicher Vollkommenheit ausging, daß er die Menschen darstellte, nicht, wie wir wünschen, daß sie wären, oder sein möchten, sondern wie sie wirklich sind, nur im künstlerisch-vergrößerten und gelichteten typischen Spiegelbilde, daß die Komposition seiner tragischen Charaktere streng und konsequent die Gesetze der Wirklichkeit enthüllte, daß alles Detail der Komposition, der Handlung, des Dialogs, der Schicksalbehandlung eben aus der tragischen Art und Natur seiner Charaktere streng konsequent, und nur aus ihr folge. In der künstlerischen Behandlung seiner Charaktere, streng nach der Natur und Wirklichkeit, durchaus im Einklange mit der Erfahrung und Geschichte sah er den Centralpunkt, das innerste Geheimniß der tragischen Kunstbehandlung Shakespeare's, darin sah er den Grund

und die Wurzel der durchaus verschiedenen Behandlungsweisen, der einseitig-idealistischen, der naturalistischen, oder einseitig-realistischen, die allerdings auch in unserer klassisch-dramatischen Kunstperiode, und mehr noch nach ihr verhängnißvoll-verderbliche Einwirkungen Rousseau's und Diderot's zeigen, von denen eben nur Shakespeare unsere Tragödie befreien kann. Die Charakteristik insbesondere der idealistisch-dramatischen Behandlungsweise, und ihres Verhältnisses zur Wirklichkeit, die Untersuchungen über die daraus folgenden ethischen und künstlerischen Mängel unserer deutschen Behandlungsweise, auch der klassischen, trat immer mehr in den Vordergrund seiner Studien. Der Kompositionsunterschied Shakespeare's und Schiller's wird vom technischen Gesichtspunkte künstlerischer Behandlung der tragischen Charaktere, der Schuld und des Leidens, des Schicksals, des Dialogs anschaulich beleuchtet und aufgezeigt. Auch Ludwig sah immer klarer ein, daß man über die Mängel unserer tragischen Kompositionsweise Shakespeare gegenüber, endlich zu festen kritischen Abschlüssen kommen, daß mit gewissen Neigungen und Vorurtheilen gründlich gebrochen werden müsse, die freilich mit dem Edelsten und Besten unseres Nationalcharakters, mit der Pietät gegen unsere bahnbrechenden dramatischen Meister zusammenhängen, die aber doch aufgegeben werden müssen, wenn die deutsche Tragödie, das deutsche Drama zu der so ruhmvoll erstrebten Vollendung kommen soll. Er suchte der Verwirrung des Urtheils, der Unsicherheit, dem Umhertappen der dramatischen Praxis, die besonders in seiner Jugendzeit durch die abstrakt-philosophischen Untersuchungen mehr gefördert als beseitigt wurden, auf Lessing's Wege ein Ende zu

machen, vor Allem die technische Kraft zu stärken und zu regeln, den Künstler auf das Wesentliche, Nothwendige zu führen, ihn fest darauf zu concentriren.

Es muß einem anderen Orte vorbehalten werden, das hier nur flüchtig angedeutete Verhältniß seiner Untersuchungen zu den früheren und gleichzeitigen anderer Dramaturgen gründlich und detaillirt zu erörtern. Hier kam es zunächst nur darauf an, das Hauptverdienst seiner Studien zu betonen, die klare und anschauliche Beleuchtung der Komposition Shakespeare's vom künstlerisch-praktischen, technischen Gesichtspunkte.

Was Ludwig in seiner Jugend, wie alle seine Berufsgenossen, suchte und nicht fand, was auch die besten Universitäten nicht lehren, die Anleitung und Förderung künstlerisch-technischer Durchbildung, darüber erhielt er die vollste Klarheit auf dem Wege seiner Shakespeare-Studien. Unsere Dramatiker können noch immer nur auf autodidaktischem Wege sich bilden. Noch jetzt ist auf Universitäten das Fach der dramatischen Kunstgeschichte, der dramatischen Kunstlehre von Philosophen, Philologen und Historikern besetzt, die das, worauf es vor Allem in der Kunst ankommt, meist nur aus Bücherstudien schöpften, die es nicht aus eigener Erfahrung erlebt und erkannt haben. Was man dem modernen Dramatiker in der Jugend nirgends lehrte, das kann er nur auf weiten Umwegen, meist erst in der Zeit lernen, wo die instinctive Jugendkraft seiner Phantasie durch Studien und Lebenskämpfe gebrochen ist. Dies war auch Ludwig's Schicksal. Er mußte Autodidakt sein, wenn er auch die besten Universitäten seiner Zeit besucht hätte. Maler, Bildhauer und Musiker lernen in den Werkstätten der

Meister, auf den Akademien das Handwerk, die Technik, die Geschichte ihrer Kunst. Aber noch giebt es keine Universitäten, die junge aufstrebende Talente sachkundig einführten in das Handwerk, in die Technik, in die Geheimnisse der dramatischen Komposition. Schon Schiller forderte auf, eine dramatische Kunstakademie zu gründen, doch meinte er, sie müsse eine Art Zuchthaus sein, bei der gräßlichen Verwilderung unserer dramatischen Talente. Und steht es jetzt etwa besser? Wo sind die erfahrenen Meister, die ihnen rathend, ermunternd, warnend zur Seite stehen? Es ist Pflicht der Universitäten, die jungen Talente sobald als möglich einzuführen in die Grundsätze der dramatischen Kunstbehandlung, in die Technik, die Geschichte der Kunst. Auf diesem Wege wird man dem steigenden Kunstverfall am kräftigsten und sichersten entgegenwirken. Man berufe sachkundige Künstler vom Fach, denen die Heranbildung dramatischer Dichter, Kritiker und Bühnenleiter eine ernste und ausschließliche Lebensaufgabe ist. Die Heranbildung derselben ist dem Verfall der dramatischen Kunst gegenüber eine drängende Nationalangelegenheit. Es wird endlich Zeit, daß Künstler vom Fach ihren Platz erhalten auf deutschen Universitäten, um junge Künstlertalente zu fördern und zu leiten. Uhland's Nachlaß, seine musterhaft-anschaulichen Vorlesungen geben darüber volle Klarheit, daß der Künstler der beste Kunstphilosoph, daß sein Lehrverfahren das förderndste ist. Auch Ludwig's Studien zeigen den Weg einer naiven Darstellungs- und Lehrmethode, die, künstlerisch durchgebildet und an's Ziel geführt, den Vorträgen über dramatische Kunstgeschichte, über Kunstlehre auf Universitäten und Gymnasien eine sehr fördernde An-

regung bringen kann. Der Anschauungsweg, den die stille, isolirte Forschung suchte und fand, würde dann nicht blos die jungen Dichter lebendigst fördern, er würde in's Leben selbst kräftig eingreifen, Charakter und Talent stählend und durchbildend. Der Künstler vom Fach weiß, worauf es ankommt, weil er von der künstlerischen Praxis ausgeht, er ist der geeignetste Lehrer, um junge Talente über den Zweck und die Mittel der Kunst aufzuklären, er betrachtet und beurtheilt das Kunstwerk nicht nach fremdem Maßstabe. — Als Handbuch für den Künstler vor und nach der Arbeit werden Ludwig's Untersuchungen ihn, auch wo er nicht einstimmt, sehr wesentlich fördern und anregen. Sie werden eine Revision vieler dramaturgisch-wichtiger Grundsätze veranlassen und manche seltsam fortwuchernde Vorurtheile gründlich beseitigen. Sie sind ein wichtiges Ferment der deutschen Dramaturgie, vorwärts drängend und treibend, und zwar mit bestimmtester Aufzeigung des Weges, noch ausschließlicher auf Shakespeare's Komposition gerichtet, als die Untersuchungen Lessing's, die doch meist nur andeutungsweise erörterten, daß und warum Shakespeare die Grundlage und das beste Muster des deutschen Drama's sei. Was auch Lessing fehlte, im Bezug auf die tragischen Charaktere und die tragische Komposition, in seiner Theorie wie in der Praxis, das hat Ludwig klar und bestimmt aufgezeigt. Er knüpft direkt an ihn an, und führt seine Sache weiter, wie Lessing in seiner Dramaturgie, insbesondere auf das Gebiet der Tragödie gerichtet.

Gelang es ihm auf diesem Studienwege, wie ich dies im ersten Bande durch die Darstellung des Entwickelungsprozesses seiner dramatischen Pläne und Fragmente nach-

gewieſen zu haben glaube, ſich immer mehr von den in allen Künſten auf Abwege führenden Extremen einſeitig-idealiſtiſcher und falſch-realiſtiſcher Behandlung frei zu machen, ſo wurden ihm dadurch auch die Fehler der deutſchen Tragödienbehandlung überhaupt immer klarer. Der Nachweis derſelben durch anſchaulichſte Beleuchtung des Details tragiſcher Kompoſition iſt ein Hauptthema ſeiner Unterſuchungen. Der Shakespearekultus wäre etwas Krankes und Unwahres, er würde die Entwickelung des modernen Drama's mehr hindern als fördern, wenn es nicht vor Allem ſeine Aufgabe wäre, den direkteſten Einfluß der Shakespeare'ſchen Kompoſition auf das deutſche Drama nachzuweiſen und zu fördern, die Mängel und Fehler der deutſchen Behandlungsweiſe klar zu beleuchten. Und doch verhalten ſich auch die tüchtigſten deutſchen Shakespeare-Forſcher in dieſer Beziehung noch immer ſehr zurückhaltend und zaghaft oder befangen. So verſicherte z. B. noch der Jahresbericht des zweiten Jahrbuches der Shakespeare-Geſellſchaft: „von einer Nachahmung Shakespeare's ſei gar nicht die Rede, das deutſche Drama ſolle ſeine Bahn behalten.“ Es muß aber in der That die Rede davon ſein. Das deutſche Drama hat, im direkteſten Gegenſatze zum franzöſiſchen und zu allen anderen, in ſeiner Blüthezeit Shakespeare nachgeſtrebt, das Beſte und Echteſte iſt dadurch erreicht worden. Dies Streben kann nur dann ganz an's Ziel kommen, wenn Das klar und anſchaulich nachgewieſen wird, worin es eben von dieſem Ziele abwich, wenn die Punkte genau erörtert werden, wo das deutſche Drama ſeine Bahn eben nicht behalten, ſondern aufgeben und Vorurtheile ablegen muß, die ſeine Bahn zu immer rei-

nerer Kunstvollendung hemmen und aufhalten. Und eben darüber geben Ludwig's Studien sehr belehrende, oft ganz neue Aufschlüsse und Anregungen. Sie haben Vieles überzeugend klar gemacht, was im Bezug auf das Verhältniß der Shakespeare'schen und der deutschen Tragödienbehandlung streng festgehalten werden muß. Die Besprechung des Inhaltsfortschrittes der einzelnen Bände seiner Studien wird dies noch genauer und bestimmter erörtern. Er deckt die Mängel des deutschen Dramas, die großentheils aus einer falschen Auffassung, aus unklarer Erkenntniß des innersten Wesens der dramatischen Komposition Shakespeare's entstanden, wurzelhaft auf durch streng technische Entwickelung derselben. Und in dieser Beziehung füllen seine gründlichen und genialen Untersuchungen eine den praktischen Künstler sehr hemmende, chaotische Lücke unserer Shakespeare-Literatur. Sie zeigen den schon früh betretenen, zu früh verlassenen Weg eines deutschen Dramas, das in allem Wesentlichen an Shakespeare's Behandlung festhalten und doch dabei original-deutsch bleiben wird. —

Nachdem ich das Hauptthema seiner Untersuchungen beleuchtet habe, ist nun zunächst über die Methode, über die vorgefundene Gestalt und über mein Verfahren im Bezug auf die Auswahl und Veröffentlichung derselben hier ausführlicher zu berichten.

Sie waren zunächst zu eigenem Handgebrauche Ludwig's, für seine poetische Praxis bestimmt. Daher eben ihre tagebuchähnliche Gestalt, daher die Einverwebung vieler seiner Pläne und Fragmente, die nach gefundenen Studienresultaten corrigirt, verändert, oder verworfen wurden. Erst später trat ihm der Gedanke der Ver-

öffentlichung der Studien näher. Die Themas der Dramaturgie gruppirten sich nach und nach im Verlaufe der Studien, ohne vorher entworfenen festschematisirten Plan. Aber eben dies allmälige, immer tiefere Eindringen in die Hauptthemas der Dramaturgie Shakespeare's giebt den Studien auch in der unfertigen Gestalt, in der sie im Nachlaß vorgefunden wurden, einen eigenthümlich fesselnden, dramatisch vorwärtsdrängenden Charakter, den auch die präciseste systematische Darstellung nicht haben würde. Gleichwohl konnten sie in der vollen Breite sachlicher und persönlicher Darstellung, eben weil sie nicht druckfertig waren, nicht abgedruckt werden. Ludwig's strenge Gewissenhaftigkeit, nur das reif und fertig Abgeschlossene zu veröffentlichen, mußte daher hier vor Allem bei der Frage der Herausgabe dieser Studien manche Bedenken und Meinungsverschiedenheiten hervorrufen.

Sollten sie, weil die reife, fest in sich abgeschlossene Gestalt, in der sie Ludwig selbst zu veröffentlichen dachte, nicht vorlag, ebendeßhalb gar nicht gedruckt werden? Es war sehr ernstlich davon die Rede. Aber diese Gestalt, dies zeigte mir schon die erste flüchtige Durchsicht der Manuscripte, gleich nach dem Abscheiden des Dichters, war ja doch schon in den Niederschriften selbst gegeben, sie schimmerte deutlich überall durch, wenn auch oft durch zu vieles Detail getrübt und verdunkelt. Aus unserem langjährigen persönlichen Verkehr kannte ich die eigenthümlichen, mich oft tief ergreifenden Prozesse dieser Studien. Ich war Zeuge der strengen Gewissenhaftigkeit, der mancherlei Schwankungen und Trübungen derselben durch die steigende Krankheit. Ich kannte den kritischen Scharfsinn, die wichtigen Resultate, die originale Methode

seiner Untersuchungen aus unseren Gesprächen. Schon bei der ersten Durchsicht war es mir unzweifelhaft, daß diese Studien eben nur in der ihm durchaus eigenthümlichen, freien, ungezwungenen Gesprächsweise veröffentlicht werden müßten, daß dies eben gerade ihre eigenthümliche Form war und werden mußte, daß die Aufgabe des Herausgebers hier nur die sein konnte, die gleichsam instinktiv entstandene, Ludwig immer klarer vorschwebende Gestalt, in der das Ganze zu veröffentlichen sei, aufzufinden, sie durch sorgfältigste Ausscheidungen möglichst klar und anschaulich zu machen. Die Prüfung anderer Sachkundiger, der das Werk nun zunächst vertrauensvoll übergeben wurde, ergab manche andere Auffassung. Die Meinungsverschiedenheiten machten die Herausgabe immer schwieriger, zuletzt geradezu fraglich. Sie sollten für die Herausgabe gar nicht geeignet sein, sie sollten nur als Aphorismen in sehr beschränkter Auswahl, oder in knapper systematisch-schematisirter Anordnung zusammengestellt erscheinen. Immer abweichendere Meinungen veranlaßten wieder neue Prüfungen anderer Sachkundigen. Ich erhielt sie daher erst spät wieder, da ich sie als wichtigste Quelle für die biographische Charakteristik Ludwig's dringend brauchte. Die Darstellung der letzten, merkwürdigsten Lebensperiode Ludwig's war ohne Charakteristik der Studien, diese ohne authentischen, möglichst vollständigen Abdruck derselben geradezu unmöglich. Auch nach intimstem persönlichen Umgange mit Ludwig, nach vollständiger Kenntniß seiner Art und Natur, wie der Methode seines Schaffens und Forschens, mußte die Charakteristik Ludwig's ohne urkundliche, bisher noch nicht veröffentlichte Nachweise dem

Scheine subjektiver Darstellung ausgesetzt sein, und der war doch vor Allem zu vermeiden bei einer Natur, die objektive Darstellung immer eifriger erstrebte, subjektive Darstellung immer strenger verwarf. Die Nothwendigkeit der Herausgabe der Studien wurde mir immer klarer, immer unabweisbarer. Beim Abschlusse meiner Arbeit über die Pläne und Fragmente, die zur Darstellung der letzten Periode, zur vollständigen Lebendigmachung seiner Dichtergestalt mir nicht minder nothwendig schien, wurde mir die Methode auch für die Herausgabe der Studien unzweifelhaft klar. Immer neue Durchsicht derselben bestätigte mir die Ueberzeugung, daß sie ganz in derselben Weise ausgewählt und besprochen werden mußten, wie seine Pläne und Fragmente, als urkundliche Nachweise seiner dramatischen Bestrebungen. Hier konnte es sich, das sah ich immer klarer ein, nicht um eine möglichst kleine Auswahl, nur um eine kurze Besprechung und Charakteristik derselben im biographischen Interesse handeln. Die Wichtigkeit des sachlich bedeutenden Inhalts drängte dies urrigenthümliche Werk immer mehr in den Vordergrund meiner Arbeit über den Nachlaß des Dichters. Möglichst vollständige, authentische Veröffentlichung schien mir unbedingt nothwendig bei einem Werke, das über alle seine Bestrebungen, auch über die seiner Jugendzeit, das über die Art und Natur seines Talents volles Licht giebt, das seine Gestalt rund und voll spiegelt und enthüllt. Das Ziel, das er erstrebte, ist doch hier noch bestimmter, anschaulicher gezeigt, als in seinen Plänen und Fragmenten. Man sieht es klar, er kommt ihm immer näher. Nicht ohne ernste Bedenken ging ich an's Werk, an den Versuch

einer sorgfältigen Auswahl seiner Studien. Die Erinnerung unserer Gespräche machte mir die Gestalt des Werkes, die oft verworrenen Niederschriften desselben immer klarer. Lag doch Alles, was wir im Laufe der Jahre durchsprachen, oft fast wie in stenographirter Gestalt vor mir. Die Buchstaben lebten auf, die Gespräche übten den alten Zauber, die alte Zeit war wieder da. Wie er war und sprach, so stand er wieder vor mir, der inniggeliebte Meister, mit allem Zauber seiner Phantasie, seines durchdringenden Scharfsinnes, mit dem klassischen Humor, mit dem tiefen, innigen Ernst, in lebendigster originaler Gestalt. Der Charakter seiner wol Jedem unvergeßlichen tiefgehaltvollen Gespräche — hier ist er treu und lebenswahr gespiegelt. Den Spiegel, den Staub verdeckte und verhüllte, zu reinigen, zu klären, dies war die Aufgabe.

Noch in der letzten Zeit, an seinem Geburtstage, wollte mir Ludwig die Studien zur Durchsicht mitgeben. Die Herausgabe schien ihn innerlichst zu beschäftigen. Ich war zu jeder Mithilfe freudigst bereit. Aber er meinte, es werde sich wohl Niemand darin zurecht finden, da es ihm selbst bei dem immer massenhafter angehäuften Materiale nicht mehr recht gelinge. — Und in der That zeigten zunächst schon die oft kaum zu entziffernden, keineswegs druckfertigen, oft seltsam in und durcheinanderlaufenden Niederschriften für die Herausgabe große Schwierigkeiten. Ich versuchte verschiedene Wege der Anordnung und Gruppirung, aber ich fand immer wieder, daß von einer freien Umarbeitung durchaus abgesehen werden mußte. Denn eben die lebendige, originale, nur scheinbar fragmentarische, in allem Wesentlichen fest

in sich abgeschlossene Kunstanschauungsweise, die seine Gespräche so werthvoll und eigenthümlich machte, würde sicher dadurch beeinträchtigt und getrübt werden. Also eine Auswahl des Besten und Bedeutendsten, denn darin waren zuletzt doch Alle einig. Aber wie? Was nennt man das Beste? das Bedeutendste? Jeder fast denkt anders darüber. Mir schien das Beste und Bedeutendste Das zu sein, was die Shakespeare'sche Dramaturgie klar und anschaulich enthüllt, — was Ludwig's eigenthümliche Anschauungsweise, seinen künstlerischen Entwickelungsprozeß prägnant spiegelt und nachweist. Dies bestimmte meine Entscheidung in allen problematischen Fällen bei der Auswahl und Veröffentlichung seiner Pläne und Studien.

Die Nothwendigkeit vieler Ausscheidungen zeigte mir während der Arbeit immer mehr die schwere Verantwortlichkeit der Herausgabe dieser Studien. Ich dachte an das Schicksal des Pascal'schen Nachlasses, an die verstümmelten Ausgaben seiner Ideen und Fragmente, die erst in neuerer Zeit durch Faugères verdienstvolle Wiederherstellung des Originaltextes beseitigt wurden. Ich war mir der schweren Verantwortlichkeit der Herausgabe klar bewußt, aber ich konnte, ich durfte sie nicht aufgeben. So schwierig, so bedenklich, so verantwortlich die Arbeit auch war, ich mußte hindurch. Ich übernahm die volle Verantwortlichkeit der Herausgabe. — Da ich sie zu reichster innerlicher Förderung selbst miterlebte, diese treu wiedergespiegelten Prozesse seiner künstlerischen Selbsterziehung, so hoffe ich, es ist mir gelungen, nach Ausscheidung alles Unwesentlichen, oder zu Unfertigen, alles Wesentliche streng wortgetreu zu veröffentlichen. Ich

fürchte in Ludwig's Sinne weit eher zu wenig, als zu viel beseitigt zu haben. Aber wenn auch Vieles nicht rund und künstlerisch abgeschlossen ist, so durfte es doch, wenn es im Zusammenhange des Ganzen wichtig und wesentlich war, als authentischer Thatbestand der Resultate seiner Forschung im Interesse der Wahrheit, der Prüfung und Befestigung wichtiger dramaturgischer Grundfragen nicht ausgeschieden werden.

Die persönliche naive Selbstcharakteristik ist der ureigenthümliche, unvergängliche Zauber, der uns an Lessing's Untersuchungen immer wieder fesselt, auch da, wo uns der Inhalt, wie etwa in den antiquarischen Briefen, als veraltet, jetzt doch nur wenig interessirt. Ganz so fesselt uns in diesen merkwürdigen Selbstgesprächen Ludwig's die eigenthümliche Art seines Forschens, die innerste Natur eines durchaus originalen Charakters. In keinem seiner Werke ist sie so lebendig, so anschaulich gespiegelt, wie in diesem treuesten Abbilde seiner Gespräche, die mächtig und ureigen aus dem Innersten emporquellend, freilich oft mehr Monologe als Dialoge waren. Man beobachtet ihn hier unmittelbar in seinem Selbstgespräche, auf dem Wege seines Suchens und Forschens, ganz wie bei Lessing, der ja auch systematisch abgeschlossene Darstellung nicht liebte, weil sie seiner Natur widerstrebte. — Der sachlich wichtige Inhalt war vom persönlichen hier durchaus nicht zu trennen. Ich verwarf daher ganz und vollständig eine zunächst von mir versuchte Zusammenstellung des Details nach dem Inhalte, eine übersichtliche Gruppirung desselben nach den Haupt- und Nebenthemas, so wünschenswerth es auch wäre, daß das Zusammengehörende, daß die wichtigsten Themas der Untersuchun-

gen, z. B. über das Verhältniß Shakespeare's zur deutschen Tragödienbehandlung, insbesondere Schiller's, übersichtlicher, besser im Zusammenhange dargestellt wären, während sie an verschiedenen Orten, oft nur andeutungsweise, oft mit wörtlichen Wiederholungen besprochen wurden. Auch Lessing's Dramaturgie ist nicht in wissenschaftlich-strenger Form angeordnet und abgeschlossen. Auch hier wird manches Wichtige, Wesentliche immer wieder eingeschärft und wiederholt, Vieles, oft das Wichtigste auch hier oft nur angedeutet, es wird dem Leser getrost überlassen, sich den Inhalt selbst zu schematisiren, zu rubriziren, ihn zu gruppiren, wie er eben dazu Lust und Bedürfniß hat. Auch Lessing's Verfahren war es, die Resultate nicht dogmatisch fertig vorzuzeigen, sondern sie uns miterleben, sie uns gleichsam selbst finden zu lassen, die Selbstthätigkeit des Lesers zu wecken, ihn von den verschiedensten, oft scheinbar entlegensten Wegen aus immer wieder auf dieselben Punkte zu führen, auf die es vor Allem ankommt. In sehr ähnlicher Weise suchte auch Ludwig dem Gegenstande seines Forschens immer näher zu kommen, ihn von den verschiedenartigsten, oft scheinbar ganz heterogenen Wegen aus zu beleuchten. Diese Form, die durch die tagebuchähnlichen Niederschriften, beim steten Durchdenken der Sache mit der Feder in der Hand, sich auch bei ihm gleichsam von selbst bildete, aber allerdings von ihm nicht zu künstlerisch vollendeter Gestalt geführt wurde, ist diesen Studien so eigenthümlich fest eingeprägt, daß er wol ebendeßhalb manche von ihm angedeutete und entworfene, ganz anders geartete Versuche, das Ganze zusammenzufassen und umzuschmelzen, immer wieder aufgab und verwarf, daß er

wohl selbst schließlich diese Form bei der Herausgabe festgehalten, sie auch nur durch resolute Ausscheidungen durchgebildet und zu künstlerischer Vollendung geführt haben würde. Mir war Letzteres nicht möglich, denn ich mußte von jedem Eingriff in den Originaltext, von jeder, oft freilich nothwendigen, correcteren Fassung des Ausdruckes, von jeder freien Umbildung desselben durchaus abstehen, so oft es mich auch im Interesse des Inhaltes wie der Form dazu lockte und drängte, so ungern ich oft davon absah. Nur durch Ausscheidungen des Unwesentlichen oder Zufälligen durfte ich den inneren idealen Zusammenhang klar hervortreten lassen, durfte ich die Form reinigen, klären, und ihren dramatisch bewegten Rhythmus festhaltend, sie der künstlerischen Gestalt nähern, die ihm instinktiv vorschwebte, die ihm durch immer neue Betrachtung der Themas seiner Forschungen gleichsam ganz von selbst entstand.

In vielen dieser Niederschriften ist die markige Prägnanz, der durchdringende Scharfsinn, der frappant kühne, naiv bildliche Ausdruck lebendigst gespiegelt, die in seinen glücklichsten, klarsten Gesprächsstunden wie mit Zaubermagie an ihn fesselten. Manches Schwerfällige, Verworrene, sich Wiederholende erinnert allerdings auch an die getrübte Ausdrucksweise düsterer Stunden, wo er sich im Kampfe mit der Krankheit müde gedacht hatte. Vieles davon mußte weg, Manches jedoch durfte nicht ganz ausgeschieden werden, so unzweifelhaft es auch Ludwig selbst beseitigt haben würde, wenn ihm eine künstlerisch freie Umgießung des Materials vergönnt gewesen wäre. Manches hie und da Schroffe, ja Einseitige, wie es eben die Gesprächsweise bedingte, durfte doch nicht getilgt werden,

eben um die Unbefangenheit, das behagliche Sichausleben derselben nicht zu verletzen. Hätte Ludwig das Werk selbst druckfertig gestellt, so würden wir vielleicht ein ganz anderes Werk, noch richtiger im Inhalt, noch bestimmter in der Form haben, aber wie es eben vorlag, mußte man sich an die Form halten, die gegeben, und doch aus der Sache selbst gleichsam herausgewachsen war. So wurde es mir denn während der langen mühevollen Arbeit, die mir die eigenhändige Abschrift des oft schwer zu entziffernden, oft überaus schwierig auszuwählenden Originaltextes zur Pflicht machte, ganz klar und unzweifelhaft, daß das Werk nicht anders geordnet werden durfte, als wie es vorlag, in der tagebuchähnlichen Gestalt, in streng festgehaltener chronologischer Reihenfolge, wegen des psychologischen Interesses der Ideenassoziation, wegen des dramatisch bewegten Rhythmus, in dem die Haupt- und Nebenthemas der Untersuchung fast in der Weise musikalisch-thematischer Verwebung vor- und zurücktreten und ineinander greifen. Diese Ludwig eigenthümliche Darstellungsweise streng festzuhalten, sie durch Ausscheidungen klar und anschaulich zu machen, sie möglichst herauszumeißeln aus dem oft überwuchernden Detail, das schien mir die Hauptaufgabe der Redaktion derselben zu sein. — Das durchaus Eigenthümliche seiner Untersuchungs- und Darstellungsweise ist nun eben dies: Er verfährt analytisch, nicht synthetisch, inductiv, von den Thatsachen aus die Gesetze findend, nicht deductiv. Auf dem Wege steter Beobachtung und Betrachtung der Kunstwerke und ihres Details enthüllen sich ihm immer klarer und lebendiger die Hauptthemas der Dramaturgie, sie fesseln ihn immer mehr, er spürt ihnen immer eifriger

nach, er läßt sie nicht los, bis er ihnen in's Herz sieht. Eine Menge Detail strömt herbei, und überfluthet den Gang der Untersuchung, wichtige Nebenthemas treten vor, das Hauptthema scheinbar zurückdrängend. Die begonnene Untersuchung wird nach fragmentarischen Bemerkungen oft scheinbar aufgegeben. Aber bald zeigt es sich, daß durch die Untersuchung und Verfolgung des Nebenthemas, die Tiefe und Fülle des Hauptthemas überraschend beleuchtet wird, daß es schärfer, drängender, anschaulicher wieder vortritt. Ganz ähnlich wie bei Lessing, nur daß bei Ludwig das Anschauungsdetail noch reicher, ungestümer, üppiger sich vordrängt, und daß ihm Lessing's praktisches Anordnungstalent allerdings fehlte. Weil zu viel Detail andrängte, die Untersuchung gleichsam überschwemmend, ihre festgefugten Dämme durchbrechend, so war, ganz wie in den Plänen und Fragmenten, die Gruppirung und Anordnung des Gefundenen, die künstlerische Vollendung immer schwieriger zu erreichen. Aber seine Darstellungsweise ist doch genau betrachtet keine aphoristische, fragmentarische. Wie bei Pascal immer eine tiefe, eigenthümliche, fest in sich abgeschlossene Anschauung, ein festbestimmtes Hauptthema in der scheinbar fragmentarischen Darstellung durchschimmert, wie ihm die Gestalt, die er seinem Werke geben wollte, immer lebendiger vorschwebte, ohne daß es ihm doch vergönnt war, sie zu künstlerischer Vollendung zu führen, ganz ebenso bei Ludwig. Pascal's „Ideen" sind er selbst, sind sein Leben. Ganz so auch hier, überall das aufrichtigste Suchen nach Wahrheit, tiefsinnige Ergründung der menschlichen Natur, strenge Unerbittlichkeit gegen alle Lüge und Selbsttäuschung, der sittliche Vollendungsdrang eines

reinen, tiefen Gemüthes. — Diese Fragmente sind fest, organisch mit einander verbunden, Zeugnisse einer tiefernsten, durchaus positiven, echten Künstlernatur, ganz frei von der modernen Sucht, durch geistreich-pikante Einfälle Aufsehen erregen zu wollen. —

Wäre Ludwig's sachlich-naive Darstellungsweise künstlerisch an's Ziel geführt, so würde sie in ihrer dramatischen Lebendigkeit, in ihrer natürlich-ungezwungenen, doch tief-eindringenden Behaglichkeit unzweifelhaft jeder wissenschaftlich-systematischen ebenbürtig, ja für künstlerische Untersuchungen wol die geeignetste sein. Aber auch in der vorliegenden Gestalt wird man den inneren Zusammenhang der fest in sich abgeschlossenen, streng-konsequent festgehaltenen Phantasieanschauung eines durchaus originalen Dichters und Denkers, eine klare Charakteristik der Zwecke und Mittel tragischer Kunstbehandlung scharf ausgeprägt und lebendigst dargestellt finden.

Wie bei der Charakteristik und Auswahl seiner dramatischen Pläne und Fragmente, war es auch hier nothwendig, oft zu minutiöses Detail zu entfernen, das den idealen Zusammenhang, die Form des Ganzen verdeckte und beeinträchtigte. Was Ludwig später prägnanter, klarer, anschaulicher niederschrieb, viele Wiederholungen, wo sie nicht eine neue, farbenreiche Beleuchtung desselben Themas zeigten, manches Unklare, Unfertige wurde ausgeschieden. Einige Widersprüche, die von Ludwig selbst später berichtigt wurden, ließ ich absichtlich stehen, weil der Fortschritt seiner künstlerischen Ueberzeugungen, die immer lebendigere Enthüllung der Hauptsachen tragischer Kunstbehandlung eben dadurch recht anschaulich vom Leser

selbst miterlebt wird. Der Styl des Werkes ist oft ungleich, oft sprengt die emporquellende Ideenfülle des Inhaltes mit mächtiger Naturgewalt die Schranken der Form, aber im Großen und Ganzen ist doch die markige Energie bildlich-anschaulichen, stylvollen, klassisch-schlichten Ausdruckes vorherrschend. Ich glaube darüber gewiß zu sein, nichts ausgeschieden zu haben, was Ludwig als untergeordnet, unwesentlich, als zu individuell nicht selbst ausgeschieden' haben würde. Alles für die künstlerische Praxis Wesentliche habe ich als Epitomator seiner Studien hier mitgetheilt. Manches geistvolle Detail wurde nur nach immer neuer Erwägung, oft sehr ungern weggelassen. Es könnte bei einer neuen Auflage noch nachträglich mitgetheilt werden. Was insbesondere das Verhältniß der Shakespeare'schen tragischen Komposition zu der Schiller's betrifft, so wurde nichts Wesentliches weggelassen, obgleich auch hier Ludwig sicher Manches noch präciser gefaßt und vielseitiger beleuchtet hätte. Nirgends, auch nicht in seinen Briefen, ist Ludwig's Anschauungs- und Denkart anschaulicher und prägnanter gespiegelt. Seine Briefe aus dieser Periode sind meist nur Nachklänge einzelner Stellen seiner Studien, die ihn eben damals gleichzeitig beschäftigten, Mittheilungen, Andeutungen einzelner Resultate derselben, die doch nur erst durch den Abdruck der Studien ihr volles Recht, ihr volles Verständniß erhalten können. Was er über Politik, Religion, über Erziehung in seinen Gesprächen gelegentlich äußerte, das bezog sich fast immer direkt auf die dramatische Kunst, auf den Hauptgegenstand seines Forschens und Strebens, auf die herrschende Leidenschaft seines Lebens.

Im Bezug auf die Anordnung des Ganzen, auf die Zusammenstellung des Wesentlichen, die Textausscheidungen, sehe ich getrost der Prüfung Sachkundiger entgegen. Im allgemeinen, wie auch im eigenen Interesse, um die genaueste Prüfung derselben zu ermöglichen, bedingte und erbat ich die Uebergabe der Originalmanuscripte der Shakespeare-Studien an eine öffentliche Bibliothek. Hoffentlich wird bald durch die Aufbewahrung derselben in der Dresdener königlichen Bibliothek jedem sich dafür Interessirenden die Gelegenheit zu gründlicher Kontrolle meiner Arbeit gegeben. Man wird dann erst ein volles lebendiges Bild von den großen, oft unüberwindlichen Schwierigkeiten der Herausgabe des Nachlasses erhalten, die ich anzudeuten hier nicht ganz vermeiden konnte. —

Herzlichen Dank sage ich hiermit den treuen Freunden Ludwig's, Herrn Museumsdirektor Dr. Max Jordan und Herrn Dr. Hermann Lücke in Leipzig, für sachkundigen Rath, fördernde Beihilfe in problematischen Redaktionsfragen, und für sorgfältige Ueberwachung des Abdruckes. —

Die in den Studien befindlichen Selbstbekenntnisse Ludwig's über seine Werke, über seinen künstlerischen Bildungsprozeß, wenn sie nicht schon an besonders dazu geeigneten Stellen der biographischen Charakteristik, im ersten Theile dieses Werkes mitgetheilt wurden, sind hier wortgetreu abgedruckt. Von dieser werthvollen Selbstcharakteristik Ludwig's durfte nichts Wesentliches wegfallen. Sein Suchen, Irren, Schwanken, sein siegreiches Vordringen nach klar erkanntem Ziele ist in diesen merkwürdigen Monologen mit einem an Lessing erinnernden strengem Wahrheitssinne, mit schlichter Bescheidenheit, treuherzig-naiv abgespiegelt, sehr im Gegensatze

zu Rousseau's sentimentalen, sich eitel bespiegelnden Bekenntnissen. Man sieht in diesen gegen sich selbst unerbittlich-strengen Selbstkritiken, wie Ludwig sich selbst wie einen Fremden objektiv zu betrachten verstand, man sieht ihr in's Herz dieser tiefen, urdeutschen Natur.

Vollständig ausgeschieden wurden die vielen oft sehr umfangreichen Niederschriften, Notizen und Correcturen seiner dramatischen Pläne, von denen ich, soweit dies zur Charakteristik des Dramatikers nothwendig war, in der Besprechung der Pläne und Fragmente auszugsweise Einiges mittheilte. Ebenso sämmtliche Planschemas und Handlungsanalysen der in den Studien von Ludwig besprochenen Dramen, insbesondere Shakespeare's, die oft mit mikroskopischer Genauigkeit, mit Zählung der Verse, mit Berechnung der Zeitdauer der Scenen, immer wieder neu entworfen, umgebildet, aufgezeichnet wurden, um über den Bau, die Komposition der einzelnen Scenen klaren Ueberblick zu erhalten. Dieser Studien-Apparat war doch eben nur zum Handgebrauche Ludwig's, zu übersichtlicher Beschauung des zu besprechenden Gegenstandes bestimmt. Die genaue Kenntniß des Scenenganges des Inhaltes der Dramen Shakespeare's kann und muß bei den Lesern dieser Studien vorausgesetzt werden. Jeder wird sich das Schema des Handlungsganges doch nach seiner eigenen Anschauungsweise feststellen und vergegenwärtigen. Diese freilich bei den meisten dramatischen Besprechungen bekannter Dramen noch immer beliebte Art, den Gang der Handlung, womöglich den ganzen Inhalt des Dramas von Scene zu Scene, in schematischer Uebersicht, oder in detaillirt breiter Erzählung wiederzugeben, würde, meiner Ansicht nach, den

Untersuchungen Ludwig's nicht wohl anstehen, er würde sie sicher nicht veröffentlichen. — Die Urtheile und Bemerkungen über die Dramen sind in allem Wesentlichen wortgetreu abgedruckt. Die in den Studien aufgenommenen, oft sehr umfangreichen Auszüge aus dramatischen und kunstphilosophischen Werken wurden ausgeschieden, und nur wo charakteristische Bemerkungen Ludwig's beigefügt waren, auszugsweise mitgetheilt. Alles, was in die „Romanstudien", in die Untersuchungen über die Behandlungsweise des Romans gehört, wurde gleichfalls hier ausgeschieden. Die Chronologie der Studien ist zwar von Ludwig nicht genau angegeben, aber durch die Erinnerung unserer Gespräche, durch die Besprechung von mir miterlebter Theateraufführungen war sie ohne große Schwierigkeit festzustellen. Die oft schwer zu entziffernde Handschrift der Studien, die immer neue Revision der Abschrift nothwendig machte, vor Allem aber die lange Ungewißheit wegen der Herausgabe des Nachlasses, verzögerte die Herausgabe derselben sehr gegen meine Absicht. So hoffe ich denn, daß es mir gelungen ist, durch Ausscheidungen Ludwig's Methode klar und anschaulich gemacht, den inneren, idealen Zusammenhang derselben klar aufgezeigt, das persönlich und sachlich Bedeutendste derselben der Nachwelt treulich aufbewahrt und erhalten zu haben. Was Ludwig war, was er als Künstler erstrebte, wie er beobachtete, wie er im Gespräche die Dinge und sich selbst darstellte, das sieht man hier im lebendigstanschaulichen Abbilde. Die Erkenntniß der dramatischen Kunstbehandlung Shakespeare's war in der letzten kühnaufstrebenden Lebensperiode der ausschließliche Gegenstand seiner Untersuchungen, und zwar im strengen

Wortsinne bei Tag und Nacht, in immer ernsterer Vertiefung. Was Horaz vom Studium der griechischen Dichter sagte: „vos exemplaria“ etc., das gilt wörtlich vom Shakespeare-Studium Ludwig's. — Bevor ich nun zur Inhaltsbesprechung, zur Charakteristik der einzelnen Bände der Studien übergehe, ist hier der Ort, das eigenthümliche Verhältniß seines dichterischen und kritischen Talents zu betrachten, das besonders in der letzten Lebensperiode in einem psychologisch aufschlußreichen Durchbildungs- und Scheideprozesse eine sehr charakteristische Gestalt zeigt. Die Erkenntniß der Art und Natur dieses mehr oder weniger bei allen bedeutenderen deutschen Dichtern zu beobachtenden Verhältnisses wird durch Ludwig's Bildungsprozeß lehrreich erhellt und bereichert. Daß die energischen Durchbildungsprozesse beider Talentrichtungen wegen zu frühem Abscheiden des Dichters nicht zu festen Abschlüssen kamen, das giebt der Beurtheilung derselben große Schwierigkeit, zumal da die eigenen Aussprüche des Dichters darüber oft schwanken und von einander abweichen. Doch die Thatsachen dieser Prozesse, wie sie in Ludwig's Dichterwerken, und in seinen kritischen Niederschriften vorliegen, geben der Beurtheilung festen Halt, reichen Stoff und authentische Beglaubigung. Diese Erörterung scheint mir nicht blos für die Charakteristik Ludwig's, sondern auch aus anderen Gründen hier nothwendig und von allgemeinerem Interesse zu sein.

Ueber Ludwig's kritisches Talent war in seiner Lebenszeit kein öffentliches Urtheil möglich, weil er von den immer eifriger fortgesetzten Studien durchaus nichts veröffentlichte. Nur Denen, die im persönlichen Umgange mit ihm standen, war sein kritischer Scharfsinn, seine

originale Anschauungsweise auch auf dramaturgischem Gebiete bekannt. Erst jetzt, nach Veröffentlichung der Studien, wird ein öffentliches Urtheil darüber möglich. Hier muß nun vor Allem die Frage erörtert und beantwortet werden, wie und woher es denn kam, daß er von der Veröffentlichung der Studien so beharrlich absah. Waren sie auch zunächst blos zu eigenem Handgebrauche, als Selbstgespräche ganz ohne den Gedanken an ein zulauschendes Publikum entstanden, so trat doch der Gedanke, sie zu veröffentlichen, wie die Niederschriften Ludwig's zeigen werden, immer drängender und klarer in den Vordergrund. Doch der Grundcharakter einsamer Betrachtung, die tagebuchähnliche Gestalt blieb trotzdem bis zuletzt vorherrschend. Sie sollten veröffentlicht werden, doch nicht theilweise, nur als Ganzes, als ein künstlerisch fest in sich abgeschlossenes Werk. Da sie in innigster Beziehung zu seinen Plänen und Fragmenten standen, da diese nach den gewonnenen neuen Studienresultaten immer wieder kritisirt, corrigirt, umgebildet oder verworfen wurden, so mußte ebendeßhalb der künstlerische Abschluß der Studien immer wieder verzögert werden. Das kritische Talent förderte, was ich in der Besprechung seiner dramatischen Pläne, insbesondere des Wallensteinplanes nachgewiesen zu haben glaube, sehr wesentlich; aber es störte auch oft die Prozesse des dichterisch schaffenden Talents. Es kam zu keinem normalen Verhältnisse, so ernstlich dies auch erstrebt wurde. — Es liegt eben hier, wie in den Plänen und Fragmenten, in der kritischen wie in der dichterischen Thätigkeit Ludwig's ein überraschend anschauliches Beispiel des merkwürdigen, meist tief verborgenen Prozesses der unbe-

wußten und bewußten Elemente der Dichternatur vor, das, falls ich nicht irre, diesen fruchtreichen Nachlaß zu einem aufschlußreichen und sehr wichtigen Beitrage zur Anthropologie macht. —

Man wird aus diesen Studien ersehen, was im persönlichen Verkehr mit Ludwig sich wol Jedem aufdrängte, daß sein kritisches Talent mindestens ebenso bedeutend war, wie sein dichterisches, in ähnlicher Weise, wie bei Lessing, dem er auch darin sehr verwandt war. Aber eben hier zeigt sich bei aller Verwandtschaft, Ludwig's urwüchsige, eigenthümliche Natur, zunächst freilich in fast befremdender Verschiedenheit. Kein Wort von den immer bedeutender vordringenden, in vielen wichtigen Punkten bereits fest abgeschlossenen Untersuchungen wurde von ihm veröffentlicht. Weshalb nicht? — Hier ist die Charakteristik Ludwig's am schwierigsten, aber auch am aufschlußreichsten Punkte angelangt. Hier kann Ludwig's Art und Natur nicht durch Darstellung äußerer Verhältnisse, sie kann nur durch Darstellung ihrer inneren Entwickelungsprozesse, als eine ureigenthümliche, mit keinem zu vergleichende klar und anschaulich erkannt werden. Was diese großartige Natur ganz an's Ziel zu kommen hinderte, das muß hier klar aufgezeigt, der Schatten des Lichtes muß hier hell beleuchtet werden.

Seit der Veröffentlichung der „Makkabäer" im Jahre 1854 erschien kein dramatisches, trotz immer reicher gestalteter Pläne und Fragmente, trotz täglich fortgeführter Forschungen erschien kein kritisches Werk, kein kritischer Aufsatz. Nicht aus Mangel an Fleiß, an Klarheit und Sicherheit. Vieles war ja bereits abgeschlossen. Muth und Fruchtbarkeit fehlten nicht. Er schwieg beharrlich

aus zu großer Gewissenhaftigkeit. Das Fertige genügte ihm nicht. — Mit unerbittlich-strengem Wahrheitssinne kämpfte er gegen alle seine individuellen Mängel. Er ging in dieser gewissenhaften Disciplinirung seines Talents wol oft zu weit. Auch in der des Charakters fast bis zu ascetischer Strenge. Was die Meisten zu leicht nehmen, nahm er oft etwas zu streng. Die Irrungen und Selbsttäuschungen seines autodidaktischen Bildungsganges wurden ihm immer klarer, vielleicht zu klar, zu deutlich, zu sehr Gegenstand der Betrachtung. So fern diese von jeder eitlen Selbstbespiegelung war, so beeinträchtigte sie doch oft die naive, instinktive Entfaltung seines poetischen Talentes. Das zeigt unleugbar die oft fast grüblerische psychologische Vertiefung in immer neu analysirtes Detail seiner Pläne und Studien. Man befreit sich doch nur selten ganz von Irrthümern, ohne in neue, meist in die entgegengesetzten zu kommen. Gewisse Fehler des Talents sind auch durch die gründlichste Gewissenhaftigkeit nicht zu beseitigen, es sind vielleicht nothwendige Fehler, die mit den eigenthümlichen Vorzügen, mit der innersten Natur desselben stehen und fallen. Der strenge, unerbittliche Wahrheitssinn des Forschers störte und hemmte oft die geniale Phantasieintuition, die naive Behaglichkeit des Dichters, beide Talente vermengten sich oft, wo sie sich hätten trennen sollen. Sie förderten und hemmten zugleich, sie wechselten die Gestalt und die Gestalten. Sein kritisches Talent war durchaus positiver Art, es sollte als untergeordnetes Element der Durchbildung des dichterisch schaffenden Talents dienen. Auch die bedeutendsten, energisch errungenen Resultate seiner kritischen Forschungen

waren ihm nur Material zu künstlerischer Gestaltung. Auf diese war er bis zuletzt vorzugsweise gerichtet. Daß er dem Drange nach künstlerischer Vollendung treu blieb bis zum letzten Augenblicke seines Lebens, dies war eben die Größe, die Ureigenthümlichkeit dieser tiefinnerlichen, tiefeinsamen Charaktergestalt. Der künstlerische Gestaltungstrieb war zu allen Zeiten das vorherrschende Element seiner Natur.

Das Haupthinderniß war unzweifelhaft die dämonisch-eingreifende Krankheit, deren Hemmungen in den Niederschriften der Pläne und Studien unverkennbar sind. Sie vor Allem hinderte die Behaglichkeit künstlerischer Ausführung, sie überfiel ihn oft im feurigsten Aufschwunge des Schaffens. Ohne seine Krankheit würde er die kritischen Forschungen schwerlich so lange Zeit fortgesetzt, sie jedenfalls früher druckfertig abgeschlossen haben. Die Krankheit gab seiner durchaus normalen, kerngesunden Natur oft den Schein, das Gepräge abnormer Eigenthümlichkeit. Auch die Studien haben oft etwas von einer Krankheitsgeschichte, aber von der eines der bedeutendsten und tüchtigsten Menschen, der dabei geistig gesünder war, als viele scheinbar Gesunde seiner Zeitgenossen. Mannhafte Selbständigkeit, standhaft beharrliches Emporstreben nach klar erkanntem Ziele wurde durch die Krankheit nicht verkümmert und eingeengt, nur verstärkt und geläutert. Aber sie war ganz unzweifelhaft die Hauptursache des immer neuen Schwankens zwischen dichterischer und kritischer Thätigkeit. Sie steigerte die angeborene Gewissenhaftigkeit oft zu sehr, sie nährte die Lust zur Einsamkeit, die doch, fast ohne alle Abwechselung, nicht so ausschließlich das Lebenselement des Künstlers

sein darf, wie dies bei Ludwig der Fall war. Dies war ein Mangel seines Entwickelungsganges, der hier nicht verschwiegen werden darf. Die steigende Krankheit ließ diese Abwechselung immer weniger zu, sie schwächte daher die ausführende Kraft des Dichters wie des Forschers. Sie lähmte vor Allem die Elasticität, die der Dichter braucht, um nach wichtigen Studienabschlüssen wieder mit gestärkter unzersplitterter Kraft zur Produktion überzugehen. Sie war, das ward mir im persönlichen Verkehr und nach gründlichem Studium des Nachlasses vollständig klar, unzweifelhaft der Hauptgrund, warum das Verhältniß des kritischen und dichterischen Talents bis zuletzt, trotz gewissenhaftem Streben danach, nicht zur normalen thatkräftigen Vollendung kommen konnte, für die Ludwig's Natur den vollsten, eminentesten Beruf hatte. Dies hier auszusprechen ist mir heiligste Pflicht, weil ich es selbst mit erlebte, weil es mich oft tief bewegte und bekümmerte. Auch die treffendste, genialste aller mir bekannten Beurtheilungen Ludwig's, von H. von Treitschke, ist doch ebendeßhalb nicht ganz zutreffend, weil sie den vollen Thatbestand seiner Entwickelungsprozesse und der Krankheitshemmungen derselben nicht kannte. Die Krankheit vertiefte, isolirte ihn immer mehr, sie steigerte den angeborenen Wahrheitsdrang, die Gewissenhaftigkeit, sie drängte das kritische Element immer mehr vor, sie bedingte es, daß das Verhältniß des kritischen und dichterischen Talents sehr gegen seinen Willen sich nicht normaler, harmonischer gestalten konnte.

Stete Einsamkeit, mit wenig Weltverkehr, isolirtes Stillleben kann man die Muse des Philosophen nennen. Ihn führt die größte Isolirtheit seiner Zeit gegenüber

erst recht zur vollen Originalität, zu reinster, innerer Vollendung. Im Leben Kant's, Spinoza's sieht man Leben und Denkart durchaus harmonisch ausgeprägt, die innerste Natur des geborenen Philosophen enthüllend. Der Drang nach Wahrheit isolirt. Jeder tiefe Selbstdenker ist einsam. Der Weltstrudel zerstreut, verwirrt ihn. Er sucht Gleichgesinnte, meist ohne sie zu finden. Aber der Dichter, besonders der dramatische, sucht und beobachtet gern Andersgesinnte, er darf nicht immer einsam sein, oder er ist es zum Nachtheil seiner Talententwickelung. Er braucht ein vielseitig bewegtes, reich kontrastirtes, gesellig anregendes Leben. Ihm ist darin am wohlsten, sein Werk wächst daraus empor. Auch er braucht viel Einsamkeit, doch nur als Kontrast, nur während der Arbeit, dann muß es wieder frisch hineingehen in ein von Gestalten bewegtes, gesellig anregendes Leben. Zwischen Welt und Einsamkeit nahet ihm die Muse. — Wenn Krankheit, ungünstige Zeit- oder Ortsverhältnisse diesen Lebenswechsel hindern und beschränken, so wird man dies seinem Werke nur zu sehr ansehen, wenn es auch noch so gut, wenn es auch künstlerisch vollendet ist. Wer die dämonischen Foltern chronischer Unterleibskrankheit selbst erlebt hat, dem wird es klar und unzweifelhaft sein, daß Ludwig dem für seine dichterische Talentvollendung so nothwendigen gesellig bewegten Leben immer mehr entsagen, daß er ebendeßhalb mehr und mehr auf das Gebiet des einsamen Denkers getrieben werden mußte. Diese immer zunehmende Isolirtheit, der Mangel fast aller Abwechselung in seinem Leben, die stete Concentrirtheit auf seine Arbeit engte ganz unzweifelhaft sein dramatisches Talent ein, hemmte

die Ausführung seiner dramatischen Pläne immer mehr. Auch der dem Dramatiker und Dramaturgen unentbehrliche Theaterbesuch wurde in den letzten Jahren immer weniger möglich. Zwar gelang ihm die Vertiefung des inneren Gehaltes der Charaktere, der Pläne immer mehr, aber schon in der Bernauerin vom Jahre 1856, in der genialen Gestalt seines Herzog Albrechts sahen wir das psychologische Thema dicht auf die Grenze gestellt, wo die Wege des Dichters und des Philosophen sich trennen, wo der bunte, heitere Gaukelschein, die Fülle des Lebens, der Dinge, die dem Dichter Lust und Freude, seinem Werke bezaubernde Anmuth und Behaglichkeit geben, mehr und mehr erbleicht vor der ernsten, erschütternden Wahrheit der Dinge, wo der Drang nach Erkenntniß der Wahrheit zu absichtlich, zu ausschließlich vorherrscht. Fast bei allen tiefen Dichternaturen war diese Neigung die Grundstimmung des hohen, innerlichst gereiften Alters, wo die Leidenschaften und Selbsttäuschungen des Lebens immer klarer durchschaut werden, zu stiller, einsamer Beschaulichkeit drängend. Die Krankheit verfrühte bei Ludwig diese Zeit, und ließ ihn die Grenze des Dichters und des Philosophen oft nicht naiv, nicht behaglich genug auseinander halten. Ruhige Beschaulichkeit wurde immer mehr der Grundton seines Wesens, seiner Gespräche. Der Drang nach Wahrheitserforschung nahm immer mehr zu, die Lust nach Außenhin zu wirken, einschränkend, schwächend. Auch der glänzende, ruhmvolle Erfolg seiner Werke trieb ihn erst recht zu stiller Einsamkeit, zu immer schärferer Selbstkritik, zu immer tieferer Ergründung des Wesens der dramatischen Kunst, um die Fehler seiner Werke zu erkennen und los zu werden, wozu ja, wie er

oft scherzhaft-ernst sagte: „nichts sicherer führe, als der Beifall der Menge, wo man sich doch immer fragen müsse, wo und was man denn da eigentlich verfehlt habe.“ — Fragte doch schon einst Phocion, als die Menge ihm zujubelte, habe ich etwas Unrechtes gesagt, ohne mein Wissen? Es giebt Zeiten, wo dies volle Wahrheit, nicht Paradoxie ist. —

Die kritische Forschung, zu eifrig, zu ununterbrochen fortgesetzt, minderte doch auch ganz unverkennbar die naive Unbefangenheit, die Schaffensfreudigkeit des Dichters, sie nährte entschieden zu sehr die von Jugend an vorhandene Neigung zur Einsamkeit. Auch in seiner Leipziger Studienzeit sahen wir diese Liebe zur Einsamkeit sehr vorherrschend. In der letzten Periode glich sie fast der Isolirtheit Beethoven's. Je klarer ihm sein Ziel wurde, desto eifriger suchte er die Einsamkeit, um es trotz ungünstiger Verhältnisse zu erringen, desto mehr floh er Zerstreuungen, um sich zu concentriren, um seine innerlichst gewaltig gährende Welt zu gestalten und durchzubilden. Er war in der Einsamkeit am wenigsten allein. Geselliges Leben, blos als Zerstreuung, als Flucht vor sich selbst, war ihm so wenig zusagend, wie dilettantisches Sichgehenlassen in der Kunst. Die Antworten; Einwendungen auf seine drängendsten Fragen hatte er doch meist schon selbst sich wurzelhafter, besser gegeben, als Andere es vermochten. Dazu kam, daß er mit der dramatischen Literatur seiner Zeit nur wenig Anknüpfung und Einverständniß hatte und haben konnte. Die Klarheit darüber wurde durch seine Shakespeare-Studien nur gefördert, seine Isolirtheit auch der Literatur gegenüber nahm deßhalb immer mehr zu. Er war auf

sich selbst angewiesen, er mußte sich einsam zurecht finden. So theilnehmend und anregend auch bis zuletzt der Umgang und das Verhältniß insbesondere mit Auerbach, Ed. Devrient, Lewinsky, mit Freytag, Geibel, J. Schmidt, H. Weiße u. A. war, so innig er sie verehrte und an ihren Bestrebungen Theil nahm, so blieb er doch auch ihnen, wie Allen gegenüber innerlichst isolirt, nur in stiller Einsamkeit vermochte er es, über sich selbst, über die innerste Natur seines Talents, über die einzuschlagenden Wege vollständig klar und sicher zu werden. Und bei seiner meist beharrlichen Verschwiegenheit über diese Prozesse konnten auch die Theilnehmendsten, Sachkundigsten die innerliche Nothwendigkeit dieser Wege leicht verkennen, oder falsch beurtheilen. Er wußte selbst am Besten, was ihm fehlte, was ihn einengte, was er besaß, was er festhalten und erringen mußte; er konnte es eben nur auf seinem Wege suchen und finden, soweit dies überhaupt möglich war.

Seine Isolirtheit war nicht blos durch Krankheit, nicht blos durch subjective Neigung, nicht blos durch die Methode seines Schaffens, sie war auch durch fast totale Verschiedenheit von der Art und Weise seiner auf gleichem Gebiete mitstrebenden Zeitgenossen eine nothwendige und unvermeidliche.

Seine rastlos thätige Einsamkeit war auf ein klares, festes Ziel gerichtet, weit entfernt von der grüblerisch-selbstquälerischen, mehr sich selbst, als die Dinge spiegelnden hypochondrischen Einsamkeit Rousseau's. Ein echtdeutsches, patriarchalisch-schlichtes Familienleben gab dem Dichter heiterste Freude. Die von früher Jugend an fortgesetzte Beobachtung menschlicher Natur bot auch im

engeren Umgangskreise seinem tiefdurchdringenden Dichterblicke oft neuen, reichen Stoff. In seiner durch Krankheit oft verdüsterten Einsamkeit verließ ihn bis zuletzt nicht die Freude an der heiteren Fülle, am schönen, vielseitigen Reichthum der Welt. Vom Optimismus des die Einsamkeit liebenden Idealisten war er schon in der Jugendzeit frei, aber auch die Krankheit verführte ihn nie zum einseitigen Pessimismus realistischer Grübler. Das Schlechte im Menschen klar zu erkennen, und doch das Gute rastlos zu erstreben, das war auch sein Glaubensbekenntniß. Darin bestärkte und befestigte ihn kein Philosoph, auch nicht der von ihm, wie von Goethe, innigst verehrte Spinoza in ihm zusagenderer Weise, wie Shakespeare. In ihm fand er, was er suchte, den Philosophen durchaus und immer als Dichter, und doch seiner innersten Natur nach den echtesten Philosophen ebenbürtig, in sinnlichster Anschauung, ohne alle metaphysische Spekulation die Welt und die menschliche Natur durchdringend, sie in ihrem innersten Getriebe darstellend, ganz darin versenkt, und doch sich siegreich darüber erhebend. Nach diesem normalen Muster hoffte und strebte er die Mischung seines ebenso zu philosophischer Forschung, wie zu dichterischer Gestaltung drängenden Talents harmonisch und thatkräftig durchbilden zu können. Auch in dieser Beziehung hatte er im strengsten Wortsinn zu keinem Lebenden, keinem Todten, auch seinen inniggeliebten Lessing nicht ausgenommen, ein innigeres, lebenswahreres Verhältniß als zu Shakespeare. Er wußte sehr wohl, was ihm fehlte, vor Allem die unbedingt nothwendige Abwechselung des still-einsamen, und eines den Dichter fördernden, gesellig anregenden öffentlichen

Lebens. Er wußte, daß dies abzuändern nicht in seiner Macht stand. Seine Isolirtheit, die seiner ganzen Erscheinung etwas Gewaltiges, eigenthümlich Imponirendes gab, wurde auch ihm selbst oft etwas unheimlich. So klagte er z. B. in einer Niederschrift „seine Isolirtheit sei eine ihm aufgezwungene, keine freiwillige, es werde ihm wegen seiner Krankheit immer weniger möglich, das Leben selbst und seine Bewegung, den Dialog des gewöhnlichen Umganges zu beobachten im unmittelbaren Leben und seinen reichen Kontrasten." Der Dramatiker, der Romandichter, das wußte er sehr wohl, konnte ebendeßhalb nicht ganz zur Vollendung kommen.

So trat denn der kühne, tiefe Denker, durchaus frei von der Sprache, von den abstrakten Begriffsschemen systematischer Schulphilosophie, durch's Leben, durch eigenste Erfahrung gebildet, in den Studien, wie in den Gesprächen der letzten Periode immer selbständiger und eigenthümlicher in den Vordergrund. In seinen Gesprächen bewunderte man doch vor Allem den in's Innerste der Dinge eindringenden, immer forschungslustigen originalen Denker, den echten Weltweisen, der die Irrungen und Selbsttäuschungen des Menschen klar und hell beleuchtete, der die Naturprozesse, die Labyrinthe der Leidenschaft durchschaute und lichtete, dem der Wahrheit gegenüber keine Autorität galt, dem die Befreiung von Vorurtheilen und Selbsttäuschungen, wenn er sie als solche nach immer neuer Forschung erkannte, über jeder persönlichen Rücksicht, über allen persönlichen Wünschen und Neigungen stand, der gegen sich selbst so unerbittlich war wie Lessing, fast so ascetisch-streng wie Pascal, himmelweit entfernt von der sophistischen Leichtfertigkeit Diderot's, von der rhetorisch-

idealistischen, eitlen, sich selbsttäuschenden Selbstbespiegelung Rousseau's und ihrer deutschen Ebenbilder und Nachfolger. Aber bei aller Tiefe des den Dingen in's Herz schauenden, gegen alle Selbsttäuschungen sich wehrenden, ernsten Philosophen, zeigte immer wieder die lebendig-anmuthige, geniale Anschauungsweise, der kernhafte, kühn-sprudelnde Humor, die phantasiereiche, bildlich-anschauliche Sprache die ursprüngliche, ureigene Kraft der echten Dichternatur. Diese eigenthümliche Mischung von dichterischen und philosophischen Elementen, die seine Gespräche so anziehend, so tief eindringend machte, ist auch in den Studien treu und markig gespiegelt.

Aber warum entschloß er sich denn nicht, da diese seinem dramatischen Talente so ungünstigen Verhältnisse fast gebieterisch dazu drängten, sich ganz auf das Gebiet der dramaturgischen Forschung zu beschränken, und vor Allem die auf dem Wege des Forschens gefundenen, massenhaft aufgeschichteten Studienresultate abzuschließen und zu veröffentlichen? — Weil er ein Dichter war, — weil er von Natur doch mehr Dichter als Forscher war, weil der kühne, großartige Feldzugsplan seines Lebens von früh an vom echtesten Dichterdrange festgestellt war, demzufolge die Studien nur Mittel, nicht Selbstzweck sein sollten. Es war das Zögern einer die Sachlage klar durchschauenden, ebenso kühnen, als besonnenen echten Feldherrnnatur. —

Wie oft wurde er von sachkundigen Freunden aufgefordert, wenigstens Einzelnes aus den Shakespeare-Studien, die er in seinen Briefen andeutungsweise erwähnte, zu veröffentlichen. Wie oft drängte es ihn selbst, neuen dramatischen Werken gegenüber im Interesse

der Sache das Wort zu ergreifen. Er versuchte es, wie wir sehen werden, er entwarf rasch einzelne Aufsätze, Excurse, Andeutungen, aber er sah doch immer wieder, daß das Werk nicht nach und nach in einzelnen Partieen, daß es ganz, in Einem Gusse gestaltet veröffentlicht werden müsse. Seine durchaus künstlerische Art und Natur wehrte sich mit zwingender instinktiver Gewalt gegen jede verfrühte Veröffentlichung eines Werkes, in dem das Einzelne nur als Glied des Ganzen volles Licht, volle Klarheit und Berechtigung erhalten konnte, während es als Einzelnes veröffentlicht, an sich und außer dem Zusammenhange betrachtet, der Sache mehr schaden als nützen, mehr verwirren als aufklären und überzeugen werde.

Die Neigung zur Polemik war in ihm keineswegs so vorherrschend, wie dies nach seinen oft scharf polemischen Gesprächen scheinen konnte. Seine Werke, seine ganze Natur kann man trotzdem eine kühne und gewaltige, unbewußte Polemik gegenüber der Modeliteratur seiner Zeit nennen, eine durchaus positive, künstlerisch-naive Existenzpolemik. Aus Einem Guß gestaltet, wie er selbst, so sollten alle seine Werke werden. Dies war bei Lessing, dessen Talent sich voll auslebte, ganz ebenso. Aber ihm war es doch sehr widerstrebend, so viele, so bedeutend vorschreitende Studienresultate stillschweigend in's Pult zu legen. Bei ihm mußte Alles blitzartig heraus, ganz in der raschen, schnell entschlossenen Weise des immer schlagfertigen Journalisten, gleichviel ob Einzelnes davon später zurückzunehmen oder einzuschränken war oder nicht, gleichviel auf welches Gebiet die Polemik ihn führte. Die polemische Aggressionsmethode war die

vorherrschende Grundneigung, die Lust, die Lebenslust, die Grundstimmung seiner Natur. Es war auch in Ludwig etwas davon, wie man aus seinen Studien ersehen wird. Er wollte auch oft herausplatzen, dreinfahren und aufräumen. Aber dies war doch nicht der Grundton seiner Natur, daher folgte er diesem Drange, dieser Methode nicht. Er fürchtete mit oft fast peinlicher Gewissenhaftigkeit, zu irren, und Irrthum zu verbreiten, wenn er das Gefundene sofort mittheilte. Er unterwarf es immer wieder neuer, gewissenhafter Prüfung. Daher auch die bewundernswürdige Sicherheit und Reife vieler seiner Urtheile, die wol auf keinem Gebiete schwieriger zu erlangen ist, als auf dem dramaturgischen. So leicht wie Diderot machte er es sich nicht mit dem Kampfe gegen einseitigen Idealismus, so leicht wie Rousseau nicht mit dem Sichlosmachen von den Vorurtheilen, vom Weisheitshochmuth, vom Allwissensdünkel seiner Zeit. Davor schützte ihn seine deutsche Natur zu allen Zeiten. Er war kein Stimmungs- und Temperaments-Mensch. Im Gespräche fiel es ihm nur selten schwer, manche früher lebhaft verfochtene Ansicht zurückzunehmen, aber dies öffentlich thun zu müssen, und er würde es bei seinem strengen Wahrheitssinn unzweifelhaft gethan haben, dagegen wehrte sich der Stolz seines Charakters. — Es war seine Art, die Gegenstände in der Tiefe zu fassen, sie von möglichst vielen Gesichtspunkten aus zu beleuchten, ihre innerste Natur klar und ruhig im anschaulichsten Detail darzustellen. Dies ist nicht die Art des Redners, der sich gern rasch vordrängt, den es mit Sturmeshast an's Ziel drängt, der das Einzelne des Gegenstandes oft wegläßt, oder so darstellt, wie er es eben jetzt braucht,

wie er, nicht wie die Sache es will. Den Gegenstand still und ruhig aus sich selbst zu entwickeln, ganz abgesehen von sich selbst, ihn von allen Seiten zu beleuchten, dazu ist er zu ungestüm vorwärts drängend, zu aggressiv, zu polemisch geartet, auch meist zu beifallslüstern. Dies ist eben die Art und Natur des Dichters, auch wenn er forscht. In dieser ruhig-beschaulichen, die Dinge tief durchdringenden, sie klar spiegelnden Darstellungsweise hatte Ludwig mehr Verwandtschaft mit Goethe, als mit Lessing, freilich immer mit dem Unterschiede, daß ihm das behagliche Sichausleben Beider versagt war. Er fühlte, daß er bei der Methode, die seiner Natur am besten zusagte, fest beharren mußte, daß es nur darauf ankam, sie auch in den Studien zu künstlerischer Vollendung zu führen. Jeden anderen Weg, mochte er noch so sehr locken, vermied er. Lessing hielt kein Urtheil, kein Forschungsresultat zurück, wenn es ihn auch während des Kampfes vom Drama wegab, auf immer neue Gebiete drängte. Er kam schon wieder zur Hauptsache. Und wenn nicht, was konnte es ihm schaden? Er war ja gesund, der Wechsel erfrischte, verstärkte ihm die Elasticität. Er konnte es darauf ankommen lassen, Ludwig nicht. Ludwig wußte, daß er nur durch beharrlichste Concentration unter sehr ungünstigen Verhältnissen hoffen durfte, sein Ziel doch noch zu erreichen. Er wußte, daß die Sachlage es erforderte, Das vor Allem nachzuweisen, und klar aufzuzeigen, was Shakespeare unserem deutschen Drama, insbesondere der Tragödie sei und werden müsse, wie die Mängel unserer dramatischen Literatur vor Allem durch Shakespeare zu beseitigen wären. Darauf beschränkte er sich als kluger Feldherr, dessen Zögern sehr wohl

berechnet, und der Sache selbst sehr fördernd war, daran hielt er beharrlich und unabwendbar fest. Durch ein polemisches Auftreten im Tirailleurfeuer der Tagespresse würde die stille, ruhige Durchbildung seiner dichterischen und kritischen Arbeiten sehr wesentlich gestört, würde er wegab geführt worden sein, auf ganz andere Gebiete. Warnte ihn doch die folternde Krankheit tagtäglich vor Zersplitterung seiner Kräfte. Der journalistische Weg würde ihn nothwendig zu einer ganz anderen Form geführt haben, zur polemischen Aggressivmethode, mehr in Diderot's, in Lessing's, als in Goethe's Weise, die ihm als eine durchaus künstlerische weit mehr zusagte. — Die Sachlage auf dramatischem und dramaturgischem Gebiete, dies ist wohl zu beachten, war ja doch eine ganz andere als zu Lessing's Zeit. Damals war das Drama ein frisches, wenig angebautes Feld, die von ihm vorgefundenen Anfänge waren kaum Anfänge zu nennen. Alles trieb und drängte nach diesem Gebiete, die Theilnahme der Nation war, bei kümmerlichem politischen, öffentlichen Leben fast ausschließlich auf das Gebiet der Literatur und des Theaters concentrirt. Zu Ludwig's Zeit strebte Alles ganz anderen Zielen nach. Politik und Wissenschaft drängte die Poesie, besonders die dramatische, mit vollster Berechtigung weit mehr zurück, als dies nach Versicherung des Gegentheils von Seiten gleichzeitiger Tagesblätterbesprechungen den Anschein hatte. Die zahllose Menge der Muster, der Stylarten und Stylunarten, die verwirrende Verschiedenheit der Richtungen, des Urtheils, des Geschmackes, die Legion der Wegführer und Heilkünstler nahm trotz aller Gelehrsamkeit, trotz aller philosophischen Bildung, oder ebendeßhalb immer mehr

zu, und zeigte einer nicht nach der Mode des Tages, nicht nach dem verwirrenden Tagesgeschreie sich bildenden originalen Natur, besonders auf dem Gebiete des Dramas immer größere Schwierigkeit, auch auf kritischem Gebiete immer komplizirtere Verwirrung und Verflachung, meist mehr Irrthum und Leichtfertigkeit, als wohlbegründete Wahrheit und Sicherheit des Urtheils. Das mußte wol jede gewissenhafte Natur zu immer neuer Prüfung des Thatbestandes führen.

Die Zahl Derer, die mit Ludwig über die Behandlungsweise der deutschen dramatischen Kunst, über ihre Fortentwickelung durch die Shakespeare's gleich denken, ist noch immer sehr gering. Die Mehrzahl anders Denkender herrscht noch jetzt fast überall, besonders auf dem Felde der Journalistik. Wie wäre sonst die, lange Zeit hindurch, fast allgemein günstige Besprechung der in den nüchternsten Naturalismus zurückfallenden Shakespeare-Studien Rümelin's möglich gewesen. — Mit der Zeit wird sich dies wol ändern, insbesondere nach dem so siegreichen Abschlusse unserer politischen Sturm- und Drangzeit, auf den seit langer Zeit die ersten Geister der Nation mit vollstem Rechte fast ausschließlich beharrlichst gerichtet und thatkräftig concentrirt waren. Ludwig sagte es oft, und mit vollstem Recht, daß unsere Zeit der Zeit Shakespeare's weit näher stehe, als der Zeit Schiller's und Goethe's. Aber wie Vielen wird dies nicht auch jetzt noch, mindestens paradox erscheinen. Bildete sich doch erst jetzt, lange Zeit nach Gervinus' bahnbrechendem, epochemachendem Buche über Shakespeare, die kleine, nun immer mächtiger anwachsende Gemeinde der deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu einem öffentlich, energisch

vortretendem Vereine, dem sich freudig Alle anschließen sollten, die festen Grund suchen auf dem Gebiete des Dramas. Doch wie wenig ist noch heut die herrschende Tagesliteratur mit diesen trefflichen Bestrebungen einverstanden, wie wenig sind noch diese verdienstvollen Forschungen in's Volk eingedrungen, wie gleichgültig verhalten sich auch die ersten Theater Deutschlands gegenüber der so bedeutend vorschreitenden siegreichen That Dingelstedt's, gegenüber der Weimarer Aufführung der Historien Shakespeare's zur Jubiläumsfeier des Dichters.

Jedes Ding will seine Zeit, seine Reife haben. Der Einzelne, auch der Berufenste, vermag trotz redlichstem Bemühen, wie die Sachen jetzt liegen, ein so labyrinthisch-verworrenes, seltsames Ding, wie das moderne deutsche Drama, wie die moderne Tagesdramaturgie ist, nur nach und nach auf den rechten Weg zu führen. Auch Ludwig konnte die Bahn nur lichten und ebnen, auf der, wie er so ergreifend und wahr sagte, wenn die rechte Zeit gekommen ist, der Sieger über einen Wall von Leichen in den Tempel der Muse einziehen wird. — Auch in Winterszeit blühen Rosen. Aber das rechte Blühen ist es doch nicht. Dazu gehört eben der Frühling. — In Ludwig's Jugendzeit, und bis zu seinem Abscheiden war sein oft wiederholtes Wort vollständig wahr und richtig: daß er mit seinen eigenen Berufsgenossen sich meist erst über das dramatische A. B. C. verständigen müsse, ehe er mit ihnen über den Werth, über die Vorzüge oder Fehler einzelner Dramen öffentlich streiten und sich verständigen könne. Denn ohne jenes würde dies doch zu nichts führen. Sei doch unsere Zeit, noch immer, mehr die Zeit des Romans als des Dramas. Diese Verständigung

sollte nun eben in seinen Shakespeare-Studien angebahnt und ermöglicht werden. Hätte er Einzelnes davon veröffentlicht, z. B. die Detailuntersuchungen über Shakespeare's Verhältniß zu Schiller, diese Verständigung wäre schwerlich bald erfolgt. Dies wird wohl auch jetzt nicht sofort, nicht ohne Kämpfe geschehen, zumal da der künstlerische Abschluß der Studien leider nicht erfolgte. Der Thatbestand dieser Sachlage war Ludwig so unzweifelhaft klar, daß er auch deßhalb von jeder vereinzelten Polemik auf dramaturgischem Gebiete durchaus absah. Schon bei unserem ersten Begegnen, und mehr noch nach fortgesetzten Gesprächen wurde es mir immer klarer, daß er darin vollständig Recht hatte, weil er vor Allem dazu berufen war, durch poetische That, und durch eine fest in sich abgeschlossene Darstellung der künstlerischen Grundsätze Shakespeare'scher Komposition der Sache der deutschen dramatischen Kunst mehr zu nützen, als dies ihm durch die geistreichsten, gehaltvollsten Feuilletonkämpfe möglich gewesen wäre. Unzweifelhaft wäre auf diesem Wege Vieles in seinen Untersuchungen klarer, präciser, abgerundeter geworden, denn die öffentliche Debatte bringt doch Vieles erst in den rechten Schick, oft rascher und sicherer, als das gründlichste, sorgfältigste einsame Durchdenken. Aber er war eben keine Journalistennatur, wie es in genialer Weise Diderot, wie es in unerreichter Tiefe und klassischer Vollendung Lessing in seinen kritischen Schriften war. Beklagte es doch selbst Lessing im Alter, durch Polemik auf andere, der Sache fremde Gebiete abgelenkt worden zu sein. Dieser zufälligen Determination seiner Natur, deren Temperamentsmenschen fast immer bedürfen, wollte er eben vor-

beugen. Er hätte eben eine ganz andere Natur sein müssen, als er war, um seine Ueberzeugung in journalistischer, oder in rednerisch-polemischer Gestalt frischweg zu veröffentlichen, sie dann erst nach und nach zu klären und zu berichtigen. Er wollte, er mußte er selbst bleiben. Die Art moderner Feuilletonnaturen, das heut Durchdachte gleich morgen auf den Markt zu bringen und zu verwerthen, lag ihm zu allen Zeiten fern.

Es war in seinem Schaffen und Forschen, wie bei Leonardo da Vinci, unzweifelhaft ein Zuviel von Gewissenhaftigkeit. Aber eben dieses Zuviel des Edelsten und Besten menschlicher Natur, des glühenden, sich nie ganz genügenden künstlerischen Vollendungsdranges, der seine Werke, seine Studien, seine markige Charaktergestalt durchleuchtete und klärte, es kam aus der in ihm selbst lodernden, mächtig dämonischen Tiefe echt tragischer Leidenschaft, es machte ihm das innerste Wesen echt tragischer Charaktere lebendigst klar, das er so vortrefflich in seinen Studien mit den Worten bezeichnet: „Daß er doch was er war, nicht zu sehr gewesen wäre, nicht so sehr, daß er daran untergehen mußte. Und doch — wäre er es nicht so sehr gewesen, würde er uns nicht so wohl gefallen haben." —

Vieles konnte sich in der Sachlage ändern, wenn er sich der Tagesliteratur, der Polemik nicht ganz entzogen hätte. Er konnte vielleicht schon bei Lebzeiten der durchdringendste, der anerkannteste Vorkämpfer werden, er war dazu unzweifelhaft der Berufenste. Er selbst glaubte es nicht. Er glaubte, durch poetische That müsse in solcher Sachlage vor Allem die Bahn gebrochen, der Wirrwarr

gelichtet werden. Dann erst, so meinte er wohl, sei es Zeit, seine Shakespeare-Studien zu veröffentlichen. Es war der längere, weitere Weg, der Weg Gluck's, der freilich vor Allem Gesundheit und langes Leben erforderte. Die zu bewältigende, zu gestaltende Aufgabe war auch hier schon im genialen Grundriß für ein so kurzes, durch Krankheit gehemmtes, verkümmertes Leben zu reich, zu vielseitig angelegt. Es war, wie seine Pläne, Fragmente und Studien beweisen, der konsequent festgehaltene Feldzugsplan eines genialen Feldherrn, der mitten in seinen kühnsten Operationen starb, der Schritt vor Schritt in den Plänen, wie in den Studien ein großartiges, klar erkanntes Ziel standhaft verfolgte. — Cunctando restituit rem. —

Keinem deutschen Dramaturgen war er innerlich verwandter wie Lessing. Er geht von ihm aus, er knüpft direkt an seine Untersuchungen an, er führt sie in wesentlichen Punkten weiter, er dringt noch gründlicher ein in die innersten Tiefen der tragischen Komposition. Aber die Methode seiner Untersuchung, die Form der Darstellung war eben eine ihm durchaus eigenthümliche. In Tiefe und Gründlichkeit, in der Neuheit und Originalität der Gedanken, im sachlichen Ernst, im reinsten Wahrheitssinn erinnern sie nur an ihn. Seine, wie Lessing's Absicht war es, vor Allem die gegenwärtige dramatische Produktion mit sich selbst zu verständigen über den Zweck, die Mittel der Tragödienbehandlung, durch Aufstellung der Shakespeare'schen Dramaturgie, was freilich in vieler Beziehung mit einem Sichabwenden von dem Ziele der gegenwärtigen Produktion, mit einer Verwerfung derselben fast gleichbedeutend war. Einzelne Theile seiner Unter-

suchungen veröffentlichend, hätte er fast mit Allen kämpfen müssen. Was hätte das dem Dichter genützt? Die Sache sollte in künstlerischer Gestalt abgeschlossen für sich selbst sprechen. Es war der schwierigste, aber für seine Natur der richtigste, und wie die Sachen noch jetzt liegen, sicher auch der allseitig förderndste Weg.

Dies waren meiner Ueberzeugung nach die Gründe, warum er selbst einzelne Stellen seiner Studien durchaus nicht veröffentlichte. Und so muß denn auch hier ausdrücklich davor gewarnt werden, einzelne Stellen, zumal polemischen Inhalts, ohne den Zusammenhang des Ganzen zu betrachten. Was da oft parador erscheint, das wird erst durch's Ganze seine Wahrheit und volle Berechtigung erhalten und zeigen. So steht er denn auch in diesen Studien, auch als Forscher, wie als Dichter in seinen Werken und Plänen als eine fest und sicher in sich abgeschlossene, durchaus eigenthümliche Charaktergestalt da, mehr in künstlerischer als in wissenschaftlicher Darstellungsweise fest beharrlich auf die Erforschung des Zieles des modernen Dramas gerichtet. — Die innerste Eigenthümlichkeit seines Talents und Charakters trieb ihn zu Shakespeare. Wie wir seine Jugenddramen instinktiv an die Bestrebungen der deutschen Sturm- und Drangzeit anknüpfen sahen, wo der Einfluß Shakespeare's auf das deutsche Drama begann, der in Lessing's, Goethe's und Schiller's Dramen zur originalsten Nachfolge Shakespeare's führte, so knüpften auch seine Studien direkt an jene Bestrebungen an, durch die genaueste Analyse der Komposition Shakespeare's. Diese zeigte ihm immer klarer und anschaulicher, daß die Mängel jener Dramen großentheils aus falscher Nachahmung derselben, aus

einem Abweichen von ihr entstanden waren. „Die falsch verstandene Shakespeare-Form ist ein künstlerisches Unding, die richtig gehandhabte die einzig mögliche für das nicht antike Drama.“ Dies Hauptthema wird in den Shakespeare-Studien durchgeführt, man kann es das Motto derselben nennen. Worin Shakespeare nachzustreben sei, was jene Sturm- und Drangzeit, was Ludwig selbst, als er seine Jugendwerke dichtete, meist falsch verstand, worin das Wesen der Shakespeare-Kunstbehandlung, besonders auf dem Gebiete der Tragödie bestehe, allen anderen gegenüber, worin diese zu ihrem Nachtheil von ihr abweichen, worin sie ihr sich wieder nähern müssen — dies sich und Anderen klar zu machen, das war das Hauptthema, das feste Ziel dieser Studien. Daß er, besonders auf dem Gebiete der Tragödie, das Heil des deutschen Dramas nur in der originalen Nachfolge der Kunstbehandlung Shakespeare's sah, daß er nach ihrer Vollendung mit echtestem Beruf strebte, dies ist ein großes, rühmenswerthes Verdienst in einer Zeit, wo die dramatische Dichtung vom hohen Ziele der echten Tragödie immer beklagenswerther sich leichtfertig und beifallssüchtig abwendete. Wie Cornelius, war er fest und unbeugsam auf die reinsten, edelsten Ziele deutscher Kunst gerichtet, jedem Nachgeben gegenüber dem Modegeschmacke unzugänglich. So wenig ihn auch seine eigenen Werke, diesem Ideale gegenüber, befriedigten, so hielt er doch unerschütterlich fest an diesem Ziele, und ließ sich in der Verfolgung desselben durch nichts, auch nicht durch den immer zunehmenden Verfall der dramatischen Kunst beirren. Warum dieses Ideal ihm als das höchste, als das vom deutschen Drama zu erstrebende galt, darüber

giebt das künstlerische Glaubensbekenntniß seiner Studien den vollständigsten Nachweis.

So wurde ihm denn Shakespeare geradezu die Norm, der Regulator für's deutsche Drama, der feste Maßstab seines dramaturgischen Urtheils, der sicherste Weg der Fortentwickelung deutscher Kunst, ganz so wie für Winkelmann die Antike. Er studirte die Natur in Shakespeare's Werken, wie sie einst Winkelmann in den Kunstwerken der antiken Welt studirte. Wie Winkelmann durch die griechische Kunst, so kam Ludwig durch Shakespeare's Kunst erst zur vollen Klarheit über sich selbst, über die Fortentwickelungswege der deutschen dramatischen Kunst. Wie man Winkelmann und Lessing antike und doch durchaus deutsche Naturen nannte, so wüßte ich Keinen, der wie Ludwig im strengen Wortsinn eine Shakespeare'sche, urdeutsche Natur genannt zu werden verdiente. Den Weg, den unsere klassische dramatische Dichtung so glücklich begann, auf dem sie das Echteste, Beste erreichte, der nur zu bald wieder verlassen wurde, konsequent und energisch zu verfolgen, das war nach Ludwig's Ueberzeugung jetzt vor Allem die Aufgabe. — Die alte Zeit drängte zum Abschluß, eine neue, durch politische Kämpfe immer näher geführt, begann bereits aufzudämmmern. Es galt, auch auf dramatischem Gebiete mit den Mängeln und Fehlern der alten Zeit gründlich abzuschließen und aufzuräumen, am Echten, Fortzugestaltenden derselben festzuhalten. So faßten denn seine Shakespeare-Studien direkter und konsequenter als die früheren und gleichzeitigen, das Verhältniß der dramatischen Komposition Shakespeare's zur deutschen, im Interesse der Fortentwickelung derselben immer schärfer

und bestimmter als das Hauptthema der Untersuchung, sie suchten anschaulichst nachzuweisen, wie die ethischen und künstlerischen Mängel der einseitig-idealistischen, wie der einseitig-realistischen dramatischen Behandlungsweise entstanden, wie sie wurzelhaft zu beseitigen seien.

Der Abschluß dieser wichtigen Untersuchung ist auch in den Studien Ludwig's noch nicht erschöpfend gemacht. Manches bedarf noch weiterer Ausführung, mannigfacher Berichtigung. Dies nachzuweisen ist hier nicht der Ort, wo es nur darauf ankommt, das zum Verständniß, zur Charakteristik des Werkes und des Dichters unumgänglich Nothwendige zu besprechen.

Die künstlerische Läuterung seines Talents auf dem Wege der Shakespeare-Studien habe ich in der Darstellung des Gährungsprozesses seiner Pläne und Fragmente nachzuweisen versucht. Was ihn mit innerstem Naturdrange zu Shakespeare trieb, das war doch vor Allem sein bestimmtestes Talent dramatischer Leidenschaftsdarstellung, das ihn schon in der Jugendzeit vorzugsweise zur Tragödie drängte. Es hatte die bei uns sehr seltene Eigenschaft, die Leidenschaft mit intensiver Kraft, mit reichem Naturdetail darzustellen. Sie lebte in ihm, die dämonische Gewalt der Leidenschaft, sie zeigte seiner Phantasie das anschaulich-lebendigste Bild leidenschaftlicher Gestalten in dramatisch-bewegter Geberde. Die idealistisch-deklamatorische Behandlung der Leidenschaft erkannte er immer klarer als den wesentlichen Fehler, als den verderblichsten Abweg von der echten Tragödie. In der Leidenschaftsdarstellung der tragischen Charaktere fand er den Hauptunterschied der Komposition Shakespeare's von allen anderen Behandlungsarten, besonders

auch der deutschen. Fand er, wie seine Briefe zeigen, schon in früher Jugendzeit, daß im Leben und in der Kunst das männliche Prinzip auf dem Wege immer zunehmender Bildung mehr und mehr schwinde, daß es sich dem weiblichen zu sehr nähere und nachbildend anschmiege, vermißte er eine mannhaft-ethische Darstellung der Leidenschaft in Folge falscher, schwächlicher, philosophisch-sentimentaler Humanitätsbegriffe schon damals in der deutschen Tragödie, so wurde es ihm auf dem Wege seiner Studien immer klarer, daß eben darin der Kern und die Wurzel der dramatischen Komposition Shakespeare's, die ethische und künstlerische Vollendung derselben, zugleich aber auch der wurzelhafte, geheimnißvoll-triebkräftige Grund und Boden aller echten Wirkung der Schauspiel- und Dichtkunst liege. Er verwarf immer entschiedener die feurig-ungestüme, wild-naturalistische Darstellungsweise der Leidenschaft, die in seinen Jugendwerken durchaus vorherrschte, er versuchte eine völlig veränderte auf dem Wege Shakespeare's.

„Der Willkür des falschen Idealismus zu entfliehen, war ich dem Naturalismus in die Hände gerathen. Die großen Mängel meiner früheren Versuche schrieben sich von einem Fehler her, in den ich gerathen war, um einem anderen zu entgehen. Natürlich, daß ich, sobald ich jene Fehler erkannte, sie zu vermeiden strebte. Ich sah aber bald ein, daß mir dies nicht gelingen würde, ehe ich nicht die Ursache derselben entfernt hätte. Da diese nun als bereits in die innerste Natur meines poetischen Erfindens und Schaffens übergegangen sich erwies, blieb mir nur die Wahl, in meinem alten Irrwege fortzugehen, der, wie ich wohl begriff, endlich aus aller Poesie

in die gemeinste Wirklichkeit führen mußte, oder meine ganze Natur zu revolutioniren. Die letztere Partie zu ergreifen, war aber nur dann möglich, wenn ich eine längere Pause in der Produktion machen durfte. Ein freundliches Geschick brachte mir im rechten Augenblicke den Antrag bewußter Pension, und ich nahm ihn mit Dank und Hoffnung an. Ich darf auch wohl sagen, daß ich mit Energie den Prozeß der Wiedergeburt begann, und in seinem Verfolge mir weder Trägheit noch Mangel an Ausdauer vorzuwerfen habe, denn die mannigfachen Störungen durch Kränklichkeit zu verhindern, hing nicht von meiner Willkür ab." So spricht er selbst in einem Briefentwurfe an Geibel. Die Studien sind nun eben dieser Revolutionsprozeß seiner innersten Natur. Die in der Niederschrift erwähnte Pension des Königs Max von Baiern machte ihm die Fortsetzung seiner Studien möglich, sie brachte der Nation eine reiche, köstliche Frucht. —

In der Leidenschaft erkannte Ludwig das Grundwesen, das schöpferische Element der menschlichen Natur, in der Darstellung ihrer Selbsttäuschungen, Blendungen und Abwege die Aufgabe der echten Tragödie. Die Leidenschaft zu bändigen, zu beherrschen, von ihr frei zu werden, um sie künstlerisch darzustellen, darauf ging all sein Streben. Das war es, was ihn, wie Lessing und Goethe zu der großartig-ruhigen, tief-einsamen Charaktergestalt Spinoza's trieb, der auch ihm die heiße Stirn kühlte wie Friedensluft ewiger Wahrheit im verworrenen Tumulte kämpfender Leidenschaften und Irrthümer des Lebens. In Shakespeare's Welt fand er dies in noch lebenswahrerer, ethisch-reinerer Vollendung ausgeprägt

und gestaltet. Die Selbstzerstörungsprozesse der Leidenschaft im künstlerischen Spiegelbilde, ganz der Lebenserfahrung gemäß dargestellt, uns zur klarsten Erkenntniß und Beherrschung der Leidenschaft im Leben selbst führend — das war es, was er suchte, was er auf dramatischem Gebiete nirgends in reinerer Vollendung fand, als bei Shakespeare. Die reifste Frucht seiner Shakespeare-Studien, sein „zwischen Himmel und Erde" zeigt in der künstlerischen Darstellung der Leidenschaft, allen seinen früheren Werken gegenüber, daß die originaldeutsche Art und Natur durch die Nachfolge Shakespeare's nicht gehemmt und gestört, sondern nur immer mehr gefördert, gestärkt und auf den rechten Weg ihrer Vollendung geführt wird. Handelt es sich doch auch bei der genauesten Betrachtung seiner Komposition keineswegs um Nachahmung einzelner Werke, nicht um Schulsystembegriffe, nicht um todtes Bücherstudium, sondern um Lebensgestaltung, und zwar im christlichen Sinn, nach christlich-ethischer Weltanschauung, um eine Nachfolge im Geist und in der Wahrheit. — Daß ein echt-dramatisches Talent durch Shakespeare's menschliche und künstlerische Vollendung erst zur vollsten Klarheit, zum richtigsten Wege der dramatischen Kunstbehandlung zu gelangen vermag, daß alle Fehler der bisherigen deutschen dramatischen Dichtung nur durch das Fortbauen auf dem Grunde der Shakespeare'schen Kunstbehandlung aufzuzeigen und zu beseitigen sind, daß alle Vorzüge bisher eben durch die originale Nachfolge derselben erreicht wurden, das hat Ludwig bis zur letzten Lebensstunde als seine innigste Ueberzeugung bekannt und treulichst festgehalten. Die immer zunehmende Klarheit und Festigkeit dieser Ueber-

zeugung war die reinste Freude, das beseligendste Glück seines Lebens.

Nichts lag auch ihm ferner, nichts suchte er als verderblichen Irrthum gründlicher in seinen Studien zu bekämpfen, als die noch immer wieder auftauchende Ansicht auch sehr tüchtiger Dramaturgen, daß Shakespeare's dramatische Komposition mit der antiken, mit Schiller's, mit der französischen u. A. zu vereinen, zu verschmelzen, und so durch Kombination, durch Kompromiß derselben die Gestalt des modernen Dramas zu finden sei. Warum nicht, dies weisen eben seine Studien anschaulichst nach. —

Wie mächtig der Einfluß Shakespeare's auf Ludwig's ethische Durchbildung war, das zeigte sein im Glück und Unglück nie getrübter, mannhafter Gleichmuth, den ich bei keinem Lebenden in gleicher Vollendung ausgeprägt fand. — Auch das Streben nach künstlerischer Vollendung, das man die Hauptleidenschaft seines Lebens nennen kann, ist nicht frei von dämonischen Irrungen und Selbsttäuschungen. Die Niederschriften seiner Selbstbekenntnisse beweisen es, wie klar und unbefangen er sie durchschaute und erkannte. In so schweren Lebens- und Leidenskämpfen konnte auch die gewaltigste Kraft leicht zur Verbitterung, zur Verzweiflung geführt werden. Ihm stärkten sie nur den stillen, erhabenen Gleichmuth des echten Weltweisen. Die Mischung leidenschaftlicher Phantasiegluth der echten Dichternatur, und besonnener, die Leidenschaftsdämonen beherrschender, beschaulichster Ruhe gab seiner Erscheinung, seinem ganzen Wesen einen mächtig-anziehenden, magischen Zauber, eine stille, priesterliche Hoheit und Würde, fast an die Patriarchen und Propheten der alten Zeit erinnernd. Diese in schweren

Kämpfen sich immer reiner durchbildende, tief-ernste und doch so kindlich-schlichte, gewaltig emporstrebende Natur würde alle inneren Disharmonien, auch die des kritischen und dichterischen Talents bewältigt und aufgelöst haben, aber den Kämpfen der Erde entrückt, wird sie segensreich fortleben unter uns, die Geister läuternd und befreiend, die Herzen durch die Reinheit ihres Seins und Strebens erhebend und labend, zur Fortgestaltung des kühn begonnenen Werkes mahnend und drängend. Wohl las man auf der tief-durchfurchten, markigen Stirn, im Blicke der tief-innigen, elektrisch-leuchtenden und doch so wunderbar-milden, treuherzigen Augen, in dem an Tizian's, an Rembrandt's Bildnisse erinnernden tief-dunkeln, bräunlichen Farbenton, in den gewaltigen Zügen des edlen Antlitzes die lebendigsten Spuren tief innen glühender vulkanischer Leidenschaft, aber die mild-ernste, sich immer gleichbleibende Ruhe und Hoheit der Gestalt, die besonders in der letzten Zeit immer entschiedener vortrat, war der Grundton, der Grundcharakter, das anschaulichste Zeugniß eines treu und redlich durchkämpften, dem Reinsten und Edelsten sich freudig opfernden Lebens. Der mannhaft-schlichte, heldenhaft-erhabene Gleichmuth, den er bis zur letzten Stunde, umhüllt von dem Schauern des Todes, sich bewahrte, zeigte reinste menschliche Vollendung, eigenthümlichste Schönheit. Sie strahlte wie ein Lichtglanz um ihn, als das Leben entflohen war, und einen Abglanz davon zeigt noch jetzt der herrliche, gleich nach seinem Abscheiden abgeprägte, wunderbar-plastische Formabdruck seines edlen, tief-ernsten Künstlerhauptes, in milder, schweigender Majestät an die vollendetsten Gebilde der alten Welt erinnernd.

Noch in unserer letzten Gesprächsstunde sprach es Ludwig mit tief ergreifender schlichter Innigkeit aus, daß kein Dichter, auch im Leiden ihn so gestärkt und befestigt habe, wie Shakespeare, daß er ihm noch weit mehr, als Läuterung seiner künstlerischen Anschauung zu verdanken habe.

Daß er, unbeirrt von vielen der deutschen Natur eigenthümlichen Vorurtheilen, festhielt am Ziele einer original-deutschen Nachfolge Shakespeare's, das gab ihm, wie H. v. Kleist, eine sehr isolirte, aber eine entschieden bahnbrechende, reformatorische Stellung. Der Streit über Einzelnes wird nicht ausbleiben, aber die Wahrheit seiner künstlerischen Ueberzeugung wird mehr und mehr durchdringen und schöpferisch fortwirken. „Ich habe, so weit ich mich kenne, ehrlich geforscht, und gebe ehrlich die Resultate meiner Forschungen hin. Ich handle, wie meine Natur gebietet, mögen es Andere auch thun." — Ob es dem deutschen Drama noch gelingt, auf diesem von Ludwig so entschieden geforderten Wege nochmals zu einer neuen Blüthezeit zu kommen, das wird zumeist davon abhängen, ob ihm verwandte Dichter- und Schauspieler-Talente kommen, die diesen Weg mit unzersplitterter Kraft einzuschlagen den Muth und Beruf haben. Es giebt Zeiten, wo der scheinbar scheiternde Genius die irrenden Talente sicherer auf den rechten Weg führt, als die scheinbar glücklich Gelandeten. Man denke an Garstens, an seinen großen Nachfolger. — Keine Kunst- und Literaturgeschichte zeigt wie die deutsche, daß auch die dunkelste, hoffnungsloseste Nacht immer wieder neuen Tag brachte, daß auch dem schmachvollsten Verfall immer wieder eine neue, heitere, kraftstrotzende Blüthe folgte.

Warum sollte er denn nicht darauf hoffen, nicht danach streben! — Die Wenigen, die mit den dramatischen Bestrebungen der neuesten Zeit nicht im Einklange sind, die nach festem Grund und Boden umschauen, werden durch die tief-begründete Wahrheit seiner Ueberzeugungen, durch die scharf einschneidende Kritik der Fehler unserer dramatischen Dichtung, auch in der klassischen Periode, innerlichst gefördert, und auf den rechten Weg geführt werden. Daß junge aufstrebende Talente durch sie gefördert werden möchten, darauf hat er in düsteren Leidensstunden gehofft, als er selbst die Hoffnung aufgeben mußte, für sich selbst das zu erreichen, was er mit voller Klarheit, mit echtestem Berufe erstrebte. „Der Mensch," so steht auf einem Zettelchen seines Nachlasses, „täuscht die Hoffnungen, aber zu hoffen hört er nicht auf. Unser Glauben und Hoffen war unser Leben. Und so mag es immer nur leere Hoffnung gewesen sein, daß, was mir selbst nicht mehr, doch Anderen zu Gute kommen könnte; sie gab mir die Kraft weiter zu studiren, und ersetzte mir die Vorfreude eigenen Gelingens, die ich allmälig verlor." — Wie seine Gespräche von Eitelkeit, Scheinsucht und Selbsttäuschungen befreiten, und in Sokratischer Weise zur Selbstbesinnung, auf den rechten Weg des Lebens führten, so werden sie nun auch fortwirken auf seine Nachwelt als Mahn- und Weckrufe im theueren Vermächtniß seiner Studien. Wenn seine Dichterwerke, besonders sein „zwischen Himmel und Erde" der Welt schon die gewaltige Kraft des echten Herzenskündigers und Gewissenschärfers offenbarte, der mit erschütterndem Ernste die Nacht der Leidenschaft, die dunklen Räthsel unseres Seelenleben mit priesterlicher Würde,

mit lichter Klarheit erhellte und deutete, so wird man in diesen Studien die lautere, ureigene Quelle seiner Dichtergröße finden, im großartigen Wahrheitssinn, in der wundervollen inneren Uebereinstimmung dieses vom Anfang an bis zuletzt sich gleichbleibenden, unerschütterlich-festen, durchaus mannhaften Charakters, dem moderne Sentimentalität allezeit fern blieb. Die ganze, volle Bedeutung dieses echt-deutschen Mannes, sein innerstes Sein und Wesen kann doch erst aus diesem seinen Studienwerke ganz erkannt werden. —

— Nachdem ich den Hauptinhalt, die vorgefundene Gestalt und Methode der Studien, ihren Einfluß auf Ludwig's Entwickelung als Dichter und Forscher beleuchtet, und die Methode meiner Herausgabe derselben dargelegt habe, ist hier nun noch der wesentliche Inhalt, der innere Zusammenhang und Fortschritt der Untersuchungen, nach der Reihenfolge der einzelnen Manuscriptbände, übersichtlich darzustellen und zu charakterisiren, und über mein Verfahren bei der Auswahl und Anordnung derselben genauere Rechenschaft abzulegen. —

— A. Aus umfangreichen dramaturgischen Heften und Nachlaßblättern früherer Zeit vom Jahre 1840—50 habe ich hier nur eine kleine Auswahl mitgetheilt, als erste Anfänge der Shakespeare-Studien, Vorstudien, die später mannigfach berichtigt und umgebildet wurden. Manches hierher Gehörende wurde im biographischen Abschnitte mitgetheilt, um die allmälige Klärung der künstlerischen Anschauung Ludwig's zu veranschaulichen.

B. Manuscriptband I, (Heft 1) der Shakespeare-Studien, gr. 4°, 248 Seiten.

Die Niederschriften sind in den Jahren 1851—55

entstanden, jedenfalls nicht vor 1850, was aus einzelnen Bemerkungen nach Theateraufführungen, denen Ludwig beiwohnte, zu ersehen war. — Mehr als in den anderen Bänden finden sich hier Bemerkungen auch über neuere Dramen, meist jedoch über ältere, leider vergessene, von Leisewitz, Klinger und Schröder, deren Studium dem Dramatiker noch immer sehr zu empfehlen ist. Die Hauptthemas der Untersuchungen über die Tragödie treten schon in diesem Bande anschaulichst vor, als Didaskalien zu den Dramen, oder in davon abgesonderter freier Betrachtung, auch das Hauptthema über das Verhältniß der tragischen Behandlungsweise Shakespeare's und Schiller's, das in den späteren Bänden noch präciser und vielseitiger erörtert wird. Nichts Wesentliches wurde davon ausgeschieden, nur Einzelnes, später besser Begründetes, präciser Gefaßtes, und Manches, was Ludwig selbst bei der Veröffentlichung unzweifelhaft ausgeschieden haben würde. Manches später Wiederholte wurde beibehalten, weil es als besonders wichtig, als typisch charakteristisch, öftere Beleuchtung wünschenswerth machte, auch um durch das sich mehr und mehr Klärende seines Urtheils den Entwickelungsprozeß seiner künstlerischen Grundsätze möglichst zu veranschaulichen. Schon hier sucht er sich das wesentlich Verschiedene der Behandlungsweise Shakespeare's den anderen, besonders der deutschen gegenüber anschaulich klar zu machen. Vieles darüber bereits von Huber, Woltmann, Tieck, Gervinus u. A., meist nur beiläufig Erörtertes wird eindringlich untersucht, von technischen Gesichtspunkten aus neu beleuchtet. Die Untersuchungen über den Unterschied der englischen und französischen, der freien und der concen-

tirten dramatischen Form, über die aus den Grundbedingungen derselben entstehenden Vortheile und Nachtheile treten hier bereits immer lebendiger vor. — Es beginnen hier die feinen Bemerkungen über die Behandlung des Dialogs, über die Art und Eintheilung der Scenen, über das Tragische der sogenannten gleichen Berechtigungen, über realistische und idealistische Behandlungsweise, über den Widerspruch in den tragischen Charakteren, über die Behandlung des Peinlichen, über die ideale Behandlung der Zeit und des Ortes bei Shakespeare, über den causalen und pragmatischen Nexus, sowie die Forschungen über die Natur der Leidenschaft, und über ihre künstlerische Behandlung. Nur einiges zu Subtile und Individuelle wurde ausgeschieden. Schon hier war das Detail oft sehr überwuchernd, wie in den Plänen, was die Uebersicht des Ganzen ohne sorgfältige Ausscheidungen beeinträchtigen würde. Es wurden schon hier zu viele Detailregeln der Komposition schematisirt, aber nicht im Wesentlichen zusammengefaßt, die ich ausschied, weil Ludwig es selbst gethan haben würde. Er klagt in einer Niederschrift selbst „über sein oft zu weit getriebenes Individualisiren, auch in der Analyse. Er zerlege jede neue Anschauung zu sehr in ihre Theilvorstellungen, er fürchte seine intuitive Fähigkeit durch Analyse zu zerstören." — Unklar gefaßte Sätze, wenn der Inhalt später in reiferer Gestalt wiederkam, wurden ausgeschieden. Eben so die ausführlichen Excerpte aus dramaturgischen Werken Huber's, Woltmann's, Immermann's, J. Schmidt's, Gervinus', dessen treffliche Zusammenstellung des Wesentlichen und Charakteristischen der Behandlungsweise Shakespeare's, im vierten Bande seines Shakespeare, Ludwig

vollständig billigte und immer wieder studirte. Er führte vieles darin nur Angedeutete im Interesse der dramatischen Praxis weiter aus. J. F. Schöne's Abhandlung über Richard III. erwähnte er mit dem Bemerken, daß seine Untersuchung in verdienstlicher Weise an die Lessing's über die tragischen Charaktere anknüpfe und sie fortsetze. — Ludwig selbst that dies in den späteren Bänden noch gründlicher, Vieles erweiternd, berichtigend, abschließend. Die Excerpte aus Meyer's Biographie L. Schröder's, aus Maaß' Schrift „über die Leidenschaften", die er immer wieder studirte, aus Lewes, mit dessen dramaturgischen Urtheilen er meist übereinstimmte, aus Zimmermann, Ed. Devrient's Geschichte der Schauspielkunst u. A. wurden sämmtlich ausgeschieden. —

— C. Manuscriptband II, (Heft 2), gr. 4°.

Zunächst ist hier zu erwähnen, daß dieser Band II: zwei chronologisch aus einander liegende Hefte (Heft 2 vom Jahre 1855—56 und Heft 4 vom Jahre 1858—60) enthält, die Ludwig wohl des Bogenformates wegen zusammenbinden ließ. Band III enthält das dazwischenliegende Heft 3 (1857—58). — Dies Heft 2 enthält 78 enggeschriebene Seiten. Der Text ist oft schwer zu lesen, wegen vieler Noten, Einschaltungen, Correkturen. Es waren hier noch mehr Ausscheidungen nothwendig, als im Band I, weil Vieles oft wörtlich wiederholt, Manches später von ihm verworfen oder präciser, anschaulicher gefaßt wurde. Das Detail wurde, wie in seinen Gesprächen, immer wieder analysirt, fast mit dem Mikroskop, mit der Lupe betrachtet. Manches zu Minutiöse wurde daher auch hier ausgeschieden. Wiederholungen desselben Themas ließ ich oft absichtlich stehen, weil es

doch zugleich von neuen Seiten beleuchtet wurde, besonders in den Untersuchungen über die Behandlung des Dialogs, über die künstlerische Behandlung gegenüber der naturalistischen. Einzelne etwas verworrene, incorrekte Sätze mußten, der Wichtigkeit des Inhalts wegen, unverändert aufgenommen werden.

— Die Hauptthemas der Dramaturgie treten nun immer schärfer beleuchtet vor. Für den Dichter und Schauspieler sind besonders die Bemerkungen über die Behandlung des Dialogs wichtig und lehrreich, an Engel, Hurd, vor Allem an Lessing erinnernd, nur daß Ludwig fast immer nur Beispiele aus Shakespeare, aus Hamlet, Othello, Macbeth, Lear anführt. Ein sehr anschauliches Beispiel aus Hamlet wurde vollständig abgedruckt, weil es zeigt, wie fein Ludwig die dramatische und schauspielerische Organisation jeder Scene durchempfand, wie sehr er auch als Schauspieler, nicht blos als Dichter zu lesen verstand. Das Poetische haben Viele im Shakespeare erkannt und gezeigt, das Schauspielerische in ihm nur sehr Wenige.

Seine Bemerkungen über Törring's, Hebbel's Bernauerin-Dramen wurden bei Besprechung der Bernauerin-Dramen und Fragmente Ludwig's, theils hier abgedruckt.

Auch in diesem Bande ist Alles auf die Tragödie, auf Shakespeare's Behandlung derselben gerichtet. Die Themas des ersten Bandes kommen wieder, von neuer Seite beleuchtet, die Haupt- und Nebenthemas treten wie im freien Gesprächsgange vor und zurück, künstlerisch gruppirt.

Daß Ludwig seinen Studien über den Dialog Shakespeare's nicht den englischen Originaltext, sondern Schlegel-

Tieck's Ueberſetzung zu Grunde legte, das wird hoffentlich nicht befremden. Ihre Vortrefflichkeit iſt auch in England anerkannt, ſie beweiſt, daß die deutſche Sprache vorzugsweiſe geeignet iſt, der dramatiſchen Dialogbehandlung Shakespeare's in muſterhafter und originaler Weiſe nachzuſtreben. Uebrigens tadelte auch Ludwig Manches in Schlegel's Ueberſetzung, ſie war ihm, wie wir ſehen werden, beſonders bei charakteriſtiſcher Affektdarſtellung oft zu fließend, nicht unmittelbar, nicht fertig genug für ſchauſpieleriſche Darſtellung. Ludwig lernte noch in den letzten Jahren engliſch, und las einige Tragödien Shakespeare's im Originale. — Das wichtige Thema über die Motivirkunſt tritt ſcharf hervor, wird aber ſpäter noch anſchaulicher erörtert. Ebenſo das über Naturwahrheit und Kunſtidealität, über Styl und Manier, über das Dramatiſche und Theatraliſche, das ſogenannte Bühnengerechte, über idealen und pragmatiſchen Nexus. Das ſpäter noch anſchaulicher beſprochene Thema über Furcht und Mitleid, Schuld und Leiden tritt ſchon hier in den Vordergrund, und mit ihm das Hauptthema über Shakespeare's und Schiller's tragiſche Kunſtbehandlung. — Die Studien über die Leidenſchaft und ihre künſtleriſche Behandlung, die ihn in der Zeit, wo er „Zwiſchen Himmel und Erde" dichtete, ſehr lebhaft beſchäftigten, werden auch dem Maler, Bildhauer und Muſiker erwünſcht und förderlich ſein. Der Vergleich Shakespeare's und Tizian's beſchäftigte ihn oft. Auf die Bemerkung Immermann's über Tizian's Venus kam er immer gern zurück, er beleuchtete das Thema der Natur- und Kunſtwahrheit dabei immer wieder von neuer Seite durch anſchauliche Beiſpiele. Das Verſtändniß, die Durchdringung

aller Künste und ihrer Kompositionsgeheimnisse war ihm Lebensbedürfniß, wie jedem echten Dichter.

— Die umfangreichen, sorgfältigen Excerpte, besonders aus dramaturgischen Werken, so interessant sie auch sind, wurden sämmtlich ausgeschieden. Es sind dies viele aus Maaß, mit detaillirten, immer wieder neu schematisirten Tabellen über die Leidenschaften und Affekte; aus Götzinger's Sprachlehre, aus Kant's Anthropologie, aus Immermann, mit dessen Vorrede zum „Hofer" er sehr einverstanden war; aus Hurd, dessen Bemerkungen über das Sichausleben der poetischen Charaktere er wesentlich erweiterte, dessen naturalistische Grundsätze er verwarf; aus Devrient's Geschichte der Schauspielkunst, die er sehr verehrte und immer wieder studirte. Manches schon von Anderen Bemerkte wurde mit neuer originaler Fassung, mit so durchdringendem künstlerisch praktischen Blicke erörtert, daß es schon deßhalb nicht ausgeschieden werden durfte. —

— D. Manuscriptband III, (Heft 3), gr. 8°.

Er enthält in Gr.-Oktav 142 Seiten, oft schwer zu entziffern, weil eng, in- und durcheinander geschrieben, und oft corrigirt. Die Niederschriften sind aus den Jahren 1857—58.

Es war hier sehr viel auszuscheiden, viele oft wörtliche Wiederholungen aus den früheren Heften. Aber der Inhalt zeigt nach den Ausscheidungen des Unwesentlichen, zu Individuellen, ein immer tieferes Eindringen in die wichtigsten Themas der tragischen Komposition. Die lebendige Originalität seiner Gesprächsweise gestaltet sich nun immer mehr zur Methode der Untersuchung. In Sokratischer Weise schweift sie oft in scheinbar ganz

fernliegende Gebiete ab, sie beleuchtet Manches nur andeutungsweise, zu tieferer Ergründung auffordernd, aber aus den Nebenthemas tritt oft plötzlich das Hauptthema wieder hervor, neu beleuchtet, schärfer, bestimmter, anschaulicher dargestellt. Scheinbar Paradores enthüllt sich uns als volle Wahrheit. — — Die Art und Weise des freien, ungezwungenen, künstlerisch vollendeten dramatischen Fortschritts des Shakespeare'schen Dialogs wird von Ludwig mit feiner Beobachtung nun immer klarer entwickelt. Die Analyse desselben tritt in diesem Bande in den Vordergrund, sie beleuchtet das Hauptthema, die dramatische Behandlungsweise Shakespeare's gleichsam im typischen Spiegelbilde. Wie der Naturforscher immer wieder die Arten und Unterarten der Gattung studirt, um die ewigen, unwandelbaren Gesetze der schaffenden Natur, um den Zweck der Gattung zu erkennen und zu enthüllen, so suchte Ludwig durch oft fast mikroskopische Untersuchung, durch detaillirteste Analyse des Shakespeare'schen Dialogs immer tiefer einzudringen in die psychologischen Gesetze seiner künstlerischen dramatischen Behandlungsweise, sie anschaulichst aufzuzeigen. Wie in seinen Gesprächen werden oft in scheinbar ganz beiläufigen, gelegentlichen Studienbemerkungen manche tiefeingewurzelte Vorurtheile der deutschen Dramaturgie in der Wurzel angefaßt und beleuchtet. Ganz wie bei Lessing. — In den, besonders für Dichter und Schauspieler lehrreichen Dialoguntersuchungen wird man viel Neues und Anregendes finden, das zu neuer Forschung drängt, die Beobachtung und Erkenntniß des echt Dramatischen schärfend und fördernd. Dies zeigt sich ja ebenso im Baue der kleinsten Scene, wie im Baue des Ganzen, ja man erkennt es im

lebendigſt-anſchaulichen Spiegelbilde am ſicherſten, wenn man die Bewegungsgeſetze der einzelnen Scenen aufmerkſam beobachtet und analyſirt.

Manches in dieſem Bande iſt nur lakoniſch angedeutet, aber doch oft ſchärfer beleuchtet als in den ſpäteren Bänden, wo die Zuſammenſtellung des beobachteten Details in anderer Faſſung immer wieder verſucht, doch nicht glücklicher erreicht wurde, wie ja oft auch im Geſtaltungsprozeſſe ſeiner dramatiſchen Pläne. Der erſte, geniale Blick, das Grundaperçu ſeiner naiven Anſchauungsweiſe war meiſt durchdringender, überzeugender als die ſpäteren Verſuche, das Gefundene zuſammenzufaſſen, wobei das Detail meiſt nochmals im Detail analyſirt wurde.

Daß Ludwig's Dialog, ſchon im „Erbförſter", wie auch der Leſſing's und H. v. Kleiſt's, in den feinen, mimiſchen Wendungen und Retardationen mit Shakeſpeare's Dialog in der That Aehnlichkeit hatte, das werden aufmerkſame Beobachter wohl ſchon bemerkt haben. Dies zeigte ſich eben auch in ſeinen Geſprächen, die oft mit verſteckter Abſichtlichkeit behaglichſt abſchweiften, auswichen, retardirten, die mehr errathen, aufſpüren und ſelbſt finden ließen, was denn eigentlich die Hauptſache, was das Weſen des Gegenſtandes war, über den man eben ſprach. Auch im Fortgange ſcheinbar gleichgültigſten Geſpräches zeigte ſich oft ſein eminent dramatiſches und ſchauſpieleriſches Talent, wie die Kunſt des wohlgeübten Muſikers in den genialen Ausweichungen, Trugſchlüſſen und harmoniſchen Auflöſungen des Themas. Es war ganz Kunſt, und doch ganz Natur, hold verſchleierte, naive, ureigene Natur. Was ihm inſtinktives

Talent und sorgfältige Beobachtung wirklicher Gespräche im Leben zeigte, das fand er eben in reinster Vollendung, im künstlerischen Typus ausgeprägt im Dialoge Shakespeare's, und ich wüßte Keinen zu nennen, der die innerste Eigenthümlichkeit, die volle Lebenswahrheit dieses Dialogs anschaulicher und lehrreicher analysirt und enthüllt hätte, auch Tieck nicht ausgenommen. Nur Lessing's Analyse des Terenzdialogs, bei Gelegenheit der „Brüder" könnte hier als Vorbild genannt werden. Philosophen und Philologen lesen selten mit den Augen des Schauspielers, dies gehört aber vor Allem zum Verständniß des dramatischen Dialogs. Wie und wodurch Shakespeare der Natur, der Wirklichkeit ihr künstlerisch-typisches Spiegelbild gab und ablauschte, das wurde Ludwig bei der Betrachtung seines Dialogs immer klarer. Hier fand er, was Diderot auf naturalistischem Wege rastlos gesucht, und doch nicht gefunden hatte. Dabei kam er zugleich dem innersten Wesen seiner künstlerischen Spiegelung der tragischen Charaktere und damit dem Hauptthema, der Beleuchtung seiner tragischen Kunstbehandlung, der Wirklichkeit des Lebens gegenüber, immer näher. Wie er in den Untersuchungen über Shakespeare's Dialogbehandlung immer von der Beobachtung des wirklichen, dramatischen Gespräches im Leben selbst ausging, ganz ebenso suchte er schon in früher Jugend über das Wesen der tragischen Charaktere durch sorgfältigste Beobachtung der Wirklichkeit des Lebens klar zu werden. Die psychologisch tiefeindringenden Bemerkungen über Leidenschaft und Affekt, über das aus ihrer innersten Natur sich gestaltende Schicksal der Menschen, über Ethik, Moral, sind hier oft wie in stenographirter Niederschrift seiner Ge-

spräche aufbewahrt. Was er erst spät bei Shakespeare fand, das hatte er von früh an unbewußt in sich gefühlt, in der Beobachtung der Wirklichkeit geahnt und gesucht. Es trat nun immer lebendiger in den Vordergrund, seinen künstlerischen Gesichtskreis mächtig erweiternd. Anthropologische, psychologische Studien beschäftigten ihn schon früh lebhaft. Kriminalistische Schriften, Darstellungen psychologisch-eigenthümlicher Leidenschaftsprozesse des wirklichen Lebens liebte er von Jugend an, und studirte sie eifrig. Originelle, ihn pathologisch ergreifende Leidenschaftsprozesse, die ihm schon in der Kindheit nahe waren, beobachtete, durchschaute er schon früh. Sich loszumachen von ihrem pathologischen Eindrucke, dazu halfen ihm die Werke der romantischen Schule, die seine Jugendlektüre waren, nur wenig. Die Alten, Shakespeare, Goethe lehrten es ihm. Die Fehler künstlerischer Leidenschaftsdarstellung auch in den Tragödien unserer Klassiker wurden ihm doch erst auf dem Wege seiner Shakespeare-Studien vollständig klar. Er fand, daß Shakespeare wie in seiner Dialogbehandlung, so auch in der Darstellung der tragischen Charaktere und ihrer Schicksale weit mehr von der Wirklichkeit, von der Natur der Leidenschaft ausging, als die ihm darin doch am meisten verwandten Alten, mehr als alle modernen Dramatiker. Das Musterhafte seiner tragischen Darstellungsweise fand er eben darin, daß sie durchaus im Einklange war mit dem Prozesse, mit den Entwickelungsgesetzen der tragischen Charaktere und ihres Schicksals in der Wirklichkeit, sie künstlerisch spiegelnd im vergrößerten klaren Phantasiebilde.

So tritt denn nun in diesem Bande das Thema der tragischen Charakterbehandlung Shakespeare's als ein

Hauptthema, als der Central- und Kernpunkt seiner Untersuchungen immer entschiedener in den Vordergrund. Man wird hier und in den folgenden Bänden manche tiefe und neue Bemerkung und Forschung über Charakter, Temperament, Leidenschaft und Affekt, über Schuld und das aus ihr folgende Leiden, über ihre praktisch-dramatische und schauspielerische Darstellung finden, die das innerste Wesen seiner tragischen Kunstbehandlung und ihren Unterschied von der anderer Dramatiker anschaulichst klar machen. Psychologische Schriften, besonders Kant's Anthropologie und Maaß studirte er damals eifrig, auch Hegel und Solger, fand aber für diese der tragischen Kunstbehandlung wichtigste Untersuchung, trotz mancher Anregung, auch von ihnen sich nur wenig gefördert. Es war, meiner Ueberzeugung nach, ein glücklicher Instinkt seines Talents, daß er in der Jugendzeit nicht von philosophischen Universitätsstudien ausging, sondern, wie Montaigne, direkt von der Erfahrung, von der Beobachtung des wirklichen Lebens, und nur nebenbei von philosophischen Schriften, die mehr mit Anthropologie, Psychologie, als mit Metaphysik zu thun haben. Abstrakte philosophische Studien führten ihn in der Jugendzeit nicht wegab, sie schwächten ihm nicht die sinnliche Kraft originaler, dichterischer Anschauung. Zwar ganz abweisen konnte er sie auch damals nicht, wo Hegel's Aesthetik, die Geister mächtig fesselnd, fast überall herrschte und den Ton angab. Aber erst in der Manneszeit studirte er sie eifrig, als seine Anschauung schon fest und original ausgeprägt war, nicht in der Jugendzeit, nicht wie so Viele zum Nachtheil ihrer dichterischen Talententwickelung. Die besten und berufensten Dramatiker

unſerer Zeit begannen mit dem Studium derſelben; ihre originale Phantaſieanſchauung, die Unbefangenheit ihres poetiſchen Talents wurde dadurch mehr beeinträchtigt, als gefördert, was z. B. ſelbſt bei Hebbel's genialem dramatiſchen Talent im anſchaulichen Beiſpiele vorliegt. Die Jugendeindrücke zu vergeſſen, ſich von den Irrthümern loszumachen, die durch zu frühzeitiges Studium der Philoſophen auf Univerſitäten eingeſogen wurden, das iſt im reiferen Alter viel ſchwerer als man glaubt. — Ludwig ging auch hier ſeinen eigenen Weg, von der Erfahrung, nicht von Schulphiloſophie aus. Das für die poetiſche Praxis Gute und Brauchbare in Hegel's Schriften wußte er ſehr wohl zu würdigen, ſeine innerſte Natur war aber mehr auf poetiſche Darſtellung als auf philoſophiſche Begriffsanalyſe angewieſen. Die ſpiritualiſtiſch-helleniſche, ſcholaſtiſch-ſyſtematiſche Grundlage der Hegel'ſchen Aeſthetik, ihre hyper-idealiſtiſche Poetiſirung der Welt und des Lebens lag Ludwig's Empfindungs- und Anſchauungsweiſe jederzeit fern. Mit naivem Künſtlerblicke beobachtete er die Erſcheinungen des Lebens und der Kunſt. — Maaß' „über die Leidenſchaften u. ſ. w." war bis zuletzt ſein Lieblingsbuch, er erweiterte viele Unterſuchungen deſſelben durch eigene Beobachtung. Auch in den Unterſuchungen über die gemiſchten Gefühle und ihre künſtleriſche Behandlung in der Tragödie fußte er auf Leſſing's Unterſuchungen, durch anſchauliche Beiſpiele aus Shakespeare ſie berichtigend und weiterführend.

Man wird in dieſen und den folgenden Bänden darüber Vieles finden, was, auch abgeſehen vom dramaturgiſchen Werthe, anregt und fördert. Ohne ſein vorwiegend dichteriſches, dramatiſches Talent wäre Ludwig

unzweifelhaft auf dem Wege dieser Forschungen ein Psycholog originalster Art, wenn auch sicher kein Schulphilosoph geworden. Es war der Weg, die Lehrmethode des Sokrates, des Montaigne, in original-deutscher Weise fortgebildet; gründlichste Beobachtung der menschlichen Natur, fast vollständige Unbefangenheit von nationalen Vorurtheilen, und ein durchaus originaler Charakter machte sie zu Geistesverwandten. Ich kann nie Montaigne's Schriften lesen, ohne an Ludwig's Gespräche zu denken. Sie waren sein Lieblingsbuch, er lernte sie aber erst spät kennen. Wie bei Montaigne, finden sich auch in Ludwig's Studien oft fruchtkeimende Ideen, die ihren Körper mehr suchen als erhalten, oft ist Wahres mit Halbwahrem, zunächst parador Erscheinendem gemischt, aber so unzertrennlich gemischt, daß ich oft erst nach langer Erwägung, im Interesse der dadurch veranlaßten, weiter zu führenden Forschung, mich zur Ausscheidung doch nicht entschließen konnte. Ludwig kannte Herbart's Schriften nicht, mit dem er in psychologischer Beobachtung und Forschung viel Verwandtes hatte, nur daß er auf den Inhalt der Leidenschaftsprozesse und ihrer inneren Gesetzmäßigkeit, auf das Vor- und Zurücktreten ihrer Haupt- und Nebenvorstellungen im anschaulichsten Nachweise noch mehr bedacht war, als auf mathematische Formeln. Doch drängte es auch ihn oft im Bezug auf den dramatischen Bau zu mathematischen, geometrischen Formelschemas, die er immer wieder neu entwarf, womit er jedoch zu keinen mittheilenswerthen Abschlüssen kam. Glücklicher waren seine Versuche des Analogiennachweises der musikalischen Komposition, ihrer kontrapunktischen Gesetzmäßigkeit, — und der dramatischen Komposition

Shakespeare's, die er in anschaulichen Beispielen oft klar beleuchtete. — Auch Schopenhauer's Werke las er nie, dem er doch im Bezug auf die Musik, im Bezug auf die Grundanschauung, der Trennung des Intellekts und des Willens sicher beigestimmt hätte, die Ludwig als Hauptsache künstlerischer Behandlung in Shakespeare's Werken erkannte und nachwies, über die er oft, ohne es zu wissen, geradezu mit Schopenhauer's Worten sprach.

In den Vordergrund traten nun die Forschungen über tragische Schuld und ihre Folgen, über unsere Neigung, die Schuld zu verdunkeln, zu bemänteln, die in unserer Tragödie, auch bei Schiller, sich oft zeigt, die Ludwig als wesentlichen Grund der meisten Mängel derselben, Shakespeare gegenüber, erkannte und nachwies. Die Untersuchungen über den idealen, ethischen und pragmatischen causalen Nexus, über die concentrirte und freie dramatische Kunstform hängen damit innigst zusammen. Manches ist auch hier, wie bei Lessing, nur angedeutet, nicht erschöpft, aber so wurzelhaft angedeutet, daß es weitere Forschungen veranlaßt. Es sind eben auch hier überall fermenta cognitionis, Samen für die Nachwelt, oft in beiläufigen Bemerkungen versteckt, ausgestreut, die vorwärts drängen, deren Frucht nicht ausbleiben wird. Doch diese Forschungen über das Wesen der tragischen Charaktere, über ihre künstlerische Behandlung sind hier bereits zu wichtigen Resultaten gekommen. Er schwankte nie darüber, weder in den Gesprächen noch in den Studienniederschriften, was doch bei anderen Themas der Untersuchungen nicht selten der Fall war. Er hielt sie standhaft fest als einen Hauptgewinn seiner Studien, als den Kernpunkt, von dem aus die tragische

Kunstbehandlung Shakespeare's, das Verhältniß derselben zur deutschen erst ganz klar und anschaulich zu machen sei. Der Gedanke der Veröffentlichung der Studien wurde ihm damals immer lebendiger. Viele forderten ihn auf, wenigstens Einzelnes davon zusammenzustellen und zu veröffentlichen. Er versuchte es in den am Schluß der Auswahl dieses Bandes abgedruckten „Andeutungen", die er in den „Grenzboten" veröffentlichen wollte, wovon er aber doch schließlich absah. Es ist sehr charakteristisch, daß diese „Andeutungen" von dem Hauptresultat, über das Wesen, den inneren Widerspruch des tragischen Charakters nichts erwähnen. Und doch ist diese Untersuchung gegenüber der Kant-Schiller'schen tragischen Theorie unzweifelhaft ein großes Verdienst Ludwig's, eine sehr wesentliche Klärung und Berichtigung der tragischen Kunstlehre. — Alte und neue Pläne drängten damals mit oft ungestümer Gewalt ein in den Text der Studien, besonders die wichtigen Umarbeitungsskizzen zur Bernauerin vom Jahre 1856; die Umbildungsgrundlage derselben, die im Jahre 1858 fragmentarisch ausgeführt wurde, keimte schon damals auf. Ebenso die Skizze des M. Falieri, der M. Stuart u. A. Diese Skizzen und Bemerkungen habe ich hier sämmtlich ausgeschieden, aber genau durchgesehen, und soweit es zur Charakteristik seiner Pläne und Fragmente nöthig war, in der Besprechung derselben mitgetheilt. Die Beschäftigung mit der Ausführung dieser Pläne, zu der eben die Resultate der Studien immer lebhafter drängten, hinderte die Ausführung, den Abschluß der Studien. Er schwankte damals oft zwischen den Plänen und Studien, ja er wollte letztere ganz aufgeben. — Er klagte damals,

auch in den Niederschriften „die sinnliche Fülle, das Frische, Quellende der Farbe, das Helldunkel, die unmittelbare Erscheinung in ihrem Reichthum, die Greiflichkeit, Körperlichkeit in der Modellirung müsse er durch poetisches Schaffen sich erst wieder erwerben, die er durch seine Studien und Plananalysen in den letzten Jahren sehr beeinträchtigt habe. Er suche jede Wirkung sogleich auf Regeln zu bringen, sie theoretisch und praktisch in Anwendungsformeln festzuhalten, wodurch er den Nutzen aufhebe, und sich immer tiefer in Abstraktionen und Reflexionen einwühle." „Seit 1850 — so lautet eine andere Niederschrift — wo mir die Kritik rieth, meine Phantasie zu discipliniren, habe ich alles Mögliche gethan, ihre Ueppigkeit zu verschneiden, und den Verstand mehr zur Herrschaft zu bringen, zu sehr nach klarstem Bewußtsein gestrebt. Hätte ich die Zeit machen lassen, sie hätte allein gebracht, was ich brauchte. Ich träumte immer weniger, schlief ganz leicht und fast mit Bewußtsein; der Wille ist der entschiedenste Antagonist der Phantasie, er vermag gar nichts, sie zu reizen. — Ich empfinde statt der unmittelbaren Empfindung zu sehr die Vorstellung ihrer Regel oder ihres Gesetzes. Meine Lage lähmt die Phantasie, ich will ihr mit dem Verstande zu Hilfe kommen, und lähme sie damit vollends. Der Verstand wird bei mir Tyrann der Phantasie. Mein Konzipirtalent hat in meiner Studienzeit eine Ausbildung gewonnen, die mit dem so lange gänzlich unbeschäftigten Talent der Ausführung sich nicht mehr verständigen kann. Naturgemäß muß eines am Anderen wachsen, so müssen sie zusammen fortschreiten in Kraft und Bildung. Schon in „Himmel und Erde" ist das Mißverhältniß der Thätigkeit

des Begriffs und des rein Anschauenden sichtbar. Zu langes Besinnen erzeugt Muthlosigkeit, die zum Drama immer mehr unfähig macht. Sie ist die Begleiterin meines chronischen Uebels. Ich glaube, ich bin in Gefahr zu großer Vertiefung und Verinnerlichung, und zu detaillirter Charakteristik." Es wurde eben auch hier, was ich im Gährungsprozesse seiner dramatischen Pläne, bei seinen Bekenntnissen über sein Farben- und Formen-Spectrum im ersten Bande ausführlich erörterte und nachwies, die bewundernswürdige Sicherheit und instinctive Zweckmäßigkeit seiner magischen Phantasieanschauung durch zu peinliches Abwägen skeptischen Denkens oft getrübt, ja zerstört. Zu anhaltende Verstandesthätigkeit verschob, verdarb die geniale Konzeption, deßhalb blieb mancher herrliche dramatische Plan unvollendet liegen. —

Dann, an einer anderen Stelle: „Meinem „Erbförster" fehlt nur, daß die Situation nicht vom Hause aus tragisch, und daß der Idealnerus daher nicht mit dem causalen zusammenfällt, und das poetische Fleisch; außerdem ist er ganz gut und in Shakespeare'scher Technik gedacht und gearbeitet. Ich habe einer Kritik zu große Aufmerksamkeit erwiesen, die selbst auf dem Abwege war, und dadurch meine Phantasie geirrt und ihren Zauber gelähmt." —

Von München aus rieth Geibel, die „Bernauerin" abzuschließen, und sie zur Tragödien-Preisbewerbung einzusenden. Ludwig ging an's Werk. Die in den „gesammelten Werken" (Bd. 2, p. 145 ꝛc.) abgedruckte geniale Fragmentskizze derselben vom Jahre 1856 wurde bis A. 3 frisch und freudig ausgeführt. Er hoffte rechtzeitig fertig zu werden, aber die Krankheit trat wieder heftig und

hemmend auf. So griff er denn wieder nach der Studienmappe. Die gefundenen Resultate lockten, drängten zu neuer Prüfung, zu neuen, noch nicht abgeschlossenen Untersuchungen. Und er hielt diese Resultate doch bereits selbst für so wichtig, „daß er der Poesie einen größeren Dienst zu erweisen hoffte, durch Zusammenstellung und Veröffentlichung derselben als durch eine neue Tragödie.“ So schreibt er in diesem Bande, in einem Briefentwurfe, „er woile die Studien dem Könige von Baiern widmen, aus Dankbarkeit für das Stipendium, weil es nöthiger sei, der dramatischen Poesie erst wieder den natürlichen Boden zu unterbreiten, da die besten Talente ihr Bestes schon im Suchen danach aufbrauchten, wo dann ihnen für die Produktion nichts übrig bleibe. Darum er gemeint habe, der Kunst einen besseren Dienst zu leisten, durch Wiederherstellung ihres Gesetzes, und so die Unterstützung dadurch, im edlen Sinne des Königs, nicht zur Unterstützung des Künstlers, sondern der Kunst zu machen.“

„Mein Beruf ist das Drama, so lautet eine andere Niederschrift. Was ich im Drama erstrebe und will, das liegt freilich vom Zeitgeschmacke des Augenblicks ab, es ist aber in einem tiefen, noch nicht genug erkannten Bedürfnisse des Jahrhunderts begründet, und muß sich allmälig durchsetzen. Ich wagte poetische und bürgerliche Existenz an den Gedanken, meiner Nation, soviel Einer von nicht größerem Talent als das meine vermag, zur Wiederherstellung der Gesundheit, der Poesie, des Lebens zu helfen. Die Schärfung des moralischen, des praktischen Urtheils, die Wahrheit und Würde des sittlichen Lebens zu lehren, ist der eigentliche Beruf des Dichters.“ — Die Wege des Dichters und Forschers kreuzten sich, sie

drängten ihn zur Entscheidung. Das Schwanken zwischen beiden Wegen, durch Krankheit gesteigert, spiegelt sich anschaulich in den Niederschriften dieses Bandes.

Da tauchte das Phantasiespektrum seines Wallensteinplans ihm plötzlich auf, es ließ ihn nicht los. Schon in diesem Bande beginnen die ersten Skizzen desselben, der im direkten Zusammenhange mit dem Grundaperçu seiner Studien über das Wesen der tragischen Charaktere steht, der es zeigt, wie seine Studien ihn förderten, was sie bei längerem, vom Siechthum weniger verkümmerten Leben seiner dramatischen Produktion gebracht hätten. Die meisten früheren Pläne wurden nun verworfen, für immer zurückgelegt. Aber bald kam ein neues, bedenklicheres Schwanken. Krankheit, Lebenssorgen, und glänzende Anerbietungen von Seiten der Buchhändler, nach dem so bedeutenden Erfolge von „Himmel und Erde" trieben ihn damals auch zu vielen neuen novellistischen Plänen. Er begann eine Erzählung, wo er die Wirkung des Geldes auf verschiedenartige Charaktere darstellen wollte, er suchte über den Unterschied der epischen und dramatischen Behandlungsweise in den „Romanstudien", die nun hier begannen, und in den späteren Bänden, wie auch in abgesonderten Heften fortgeführt wurden, klar zu werden, wobei es sehr charakteristisch ist, daß diese Studien, wie die dramaturgischen, erst nach dichterischer That erfolgten, um die Fehler seines Talents los zu werden, die ihm die eigene Produktion zeigte. Doch dies Schwanken endete bald, und für immer. „Meine Erzählungen, so lautet eine sehr charakteristische Niederschrift, schrieb ich aus Noth. Die Nothwendigkeit, Geld zu schaffen, um studiren zu können, ließ mich die

Erzählung ergreifen. Für's rechte Drama war ich noch nicht reif, und da ich es als meine poetische Lebensaufgabe ansah, wäre es mir Entheiligung gewesen, es zu gemeiner Brotarbeit zu machen, auch wäre ich wieder in die alten Fehler zurückgefallen, die mir noch nicht klar genug zu machen gelungen war, ich hatte es ja auf eine völlige Neugeburt meines dramatischen Wesens abgesehen. Ich fürchtete, bei tieferem Eingehen in das Wesen der Erzählung die ganze Frucht meiner dramaturgischen Bemühungen zu verlieren, und schrieb daher, ich kann sagen, absichtlich blind darauf los. „Himmel und Erde" machte zu meinem Erstaunen Glück; wiedergelesen habe ich es nicht, aber es mag sehr weitab von Dem liegen, was mir als das Ideal eines Romans erscheint, was ich mir aber absichtlich noch nicht völlig klar gemacht habe, weil es meinem dramatischen Wesen den Todesstoß gäbe, ohne einen Nutzen auf Seiten des Romans, da die Natur meines Talents nicht zum Epischen neigt, im Gegentheil dem Wesen des Epischen entgegengesetzt ist. Während ich an den Erzählungen schrieb, besonders an „Himmel und Erde", empfand ich den Unterschied der Gattung; indem ich schrieb, was mir als episch betrachtet, mißfiel. Nun habe ich trotzdem mein Gefühl, — ich mühte mich, die Resultate meines dramatischen Studiums in unmittelbares Gefühl zu verwandeln, weil nur aus diesem ein gutes Werk hervorgehen kann — durch das Schreiben der sogenannten Erzählung wieder verwirrt, und mein Schicksal ist es, daß ich, wenn ich mich zu einer dramatischen Arbeit geschickt gemacht habe, ich wiederum zur Erzählung zu greifen durch die Noth gezwungen werde. Ich sitze nun zwischen zwei Stühlen." — Er

sprach mir damals oft, fast mit denselben Worten, über dies Schwanken zwischen Drama und Roman. Soweit die Sachlage zu übersehen war, zumal nach seinen Gesprächsandeutungen über den Wallensteinplan, war es mir unzweifelhaft, daß er vor Allem den dramatischen Weg verfolgen und die Studienresultate abschließen mußte, trotz sehr abweichendem Rathe Anderer. Hielt er doch selbst, mit vollstem Recht, das Drama für seinen Lebensberuf. Trotz seiner, durch die eben mitgetheilten Niederschriften veranschaulichten Bedenken und Klagen war der Abschluß dieser Studien vor Allem dringend nothwendig. Es war der direkteste, fördernste Weg zu seinem Ziele. Er verfolgte ihn auch, zumal da die zunehmende Krankheit die Produktion hemmte und störte, nun immer eifriger und beharrlicher.

Die Untersuchungen über den tragischen Charakter trieben ihn nun mehr und mehr zur historischen Tragödie. Er sah ein, daß auf diesem Gebiete sein Talent sich erst ganz und voll ausleben und zu künstlerischer Reife durchbilden könne. Es beginnen nun schon in diesem Bande die Untersuchungen über die Komposition der historischen Tragödie, die freilich auch nicht abgeschlossen wurden, die aber doch selbst bei Lessing noch nicht aufgenommen sind, so sehr sie auch mit seinen Grundsätzen übereinstimmen, so innig sie auch mit den Aristotelischen zusammenhängen, dem freilich noch keine historischen Tragödien zur Besprechung vorlagen. Viele sehr wesentliche Lücken der deutschen Dramaturgie werden hier von Ludwig beleuchtet und ausgefüllt. Was deutsche Historiker, Woltmann, Raumer u. A. in Schiller's Tragödien, besonders auch im Wallenstein tadeln, die

Vermengung des in der Geschichte erscheinenden tragischen Typus mit einem idealistisch gedachten, jenem im innersten Wesen nicht entsprechenden, nicht in poetischer Wahrheit dargestellten Charakterbilde, die sich, der Natur gegenüber, auch in seinen bürgerlichen Tragödien vorfindet, das wird doch eigentlich erst von Ludwig in voller Klarheit technisch-anschaulich nachgewiesen, und in der Wurzel beleuchtet. Dies eben ist der Kern- und Centralpunkt, von dem aus Ludwig den Vergleich der tragischen Komposition Shakespeare's und Schiller's untersucht. Viel tiefer als bei Diderot erfolgt hier die Aufklärung über den Unterschied der realistischen und idealistischen Behandlungsweise. Ludwig's Wallensteinplan ging ebenso von originaler Intuition eines lebendigstklaren, konsequent in sich abgeschlossenen Phantasiebildes des historischen Wallenstein's aus, wie von der schärfsten, durchdringendsten Kritik des Schiller'schen. Man muß es beklagen, daß dies mehr in gelegentlichen kritischen Bemerkungen, als in kritisch erschöpfender Darstellung in den Studien geschah. Deßhalb sah ich mich genöthigt, bei der Besprechung seines Wallensteinplans selbst eine zusammenhängende kritische Untersuchung zu versuchen, die nach eigner Forschung und Ueberzeugung im Wesentlichen mit seiner übereinstimmte. Ludwig's kritische Bemerkungen zum Wallenstein Schiller's, die auch in den Studien, wie in seinen Gesprächen oft wiederholt wurden, sind in der Auswahl dieses und der folgenden Bände in allem Wesentlichen streng wortgetreu mitgetheilt. Einiges davon ist Briefentwürfen entnommen, die in den Studien fragmentarisch niedergeschrieben wurden. Die Briefe selbst, die, was öfters

vorkam, vielleicht gar nicht abgesandt wurden, konnte ich nicht zur Durchsicht erhalten. —

Neben diesem wichtigsten Thema über die künstlerische Behandlung der tragischen Charaktere, der Leidenschaft, in der Handlung und im Dialog, finden sich schon in diesem Bande viele Bemerkungen über das Verhältniß der poetischen und philosophischen Betrachtungsweise der dramatischen Kunst, über die sogen. Tragödie der gleichen Berechtigungen, die er nur als Art, nicht als das Grundwesen tragischer Kunstbehandlung zu erkennen vermochte, deren Einseitigkeit er an Beispielen aus Shakespeare nachweist. Ludwig kannte nur die Leidenschaftstragödie, und er hat Recht, trotz der philosophischen Ober- und Unter-Eintheilung der Tragödie. Vom tragischen Widerspruche im Menschen selbst, den er auch in der Wirklichkeit als „den einzigen, auffindbar letzten Grund eines tragischen Menschenschicksals" fand, ging er auch in der Kunst aus. Darin erkannte er das Wesen, den Grundkeim der künstlerisch-poetischen und der theatralischen Darstellung des tragischen Charakters, im vollen Einklange mit Shakespeare. Muß man doch ganz ebenso auch in der Komödie davon ausgehen. Während und nach der Dichtung von „Himmel und Erde" wurde ihm dies für immer klar. In diesem ureigenthümlichen Dichterwerke wurde die Reflexion ganz Gestalt, die Darstellung der Leidenschaft künstlerisch viel reifer als in seinen früheren.

Ueber das Verhältniß der tragischen Komposition Shakespeare's und der Alten enthält auch dieser Band meist nur Andeutungen, aber in anschaulicher, prägnanter Charakteristik. Was Ludwig von Shakespeare's Dia-

log sagt, von seiner künstlerischen Behandlung des Peinlichen und Schrecklichen, das gilt ganz ebenso von Sophokles; darin, nicht in der Handlungskomposition, sind Beide ganz verwandt. — Hamlet, Macbeth, Othello, Lear sind auch hier meist die Grundlage seiner Untersuchungen.

Die Besprechung und Analyse einzelner Dramen tritt nun immer mehr zurück. Neuere Dramen las, sah und besprach er schon damals nur selten. Die wenigen Ausnahmen glaubte ich nicht ganz weglassen zu dürfen. — Die Untersuchungen über die freie und concentrirte dramatische Form wurden später noch ausführlicher fortgeführt. Vieles davon, auch über das Verhältniß der Schauspiel- und Dichtkunst, über das wahre und falsche Bühnengerechte ist hier nur erst angedeutet.

Die Excerpte aus Lewes, Hurd u. A. wurden auch hier sämmtlich ausgeschieden. Die „Andeutungen", die ich am Schluß der Auswahl dieses Bandes mittheilte, sind nicht in den Studien, sondern mehrmals umgeschrieben, auf einzelnen Blättern aus jener Zeit entworfen. Ich stellte sie aus ihnen zusammen. Der Aufsatz ist ein Versuch, das bisher Gefundene in freier Form übersichtlich geordnet darzustellen. Originale Anschauung, prägnante Darstellung des Entwickelungsganges, der Abwege und Mängel des deutschen Drama's, und die Bemerkungen über die Veranlassung und den Zweck seiner Studien machten den Abdruck dieses werthvollen Fragmentes sehr wünschenswerth. —

— E. Manuscriptband II. (Heft 4), gr. 4°.

Dies Heft aus den Jahren 1858—60 enthält 104

enggeschriebene, oft schwer zu entziffernde Seiten. Die schon früher beleuchteten Thema's kehren wieder, vor- und zurücktretend. Die Versuche, durch mathematische Schema's, durch geometrische Zeichnung den Bau des Drama's sich klar zu machen, wurden ausgeschieden, ebenso manche neue Versuche, das früher knapper, bestimmter, lakonischer Gesagte übersichtlich zusammenzufassen, die nicht abgeschlossen, sondern durch neue sich ihm aufdrängende Detailuntersuchungen unterbrochen wurden. Das Thema über das Wesen der tragischen Charaktere tritt nun Anfangs zurück, bald aber heller, farbiger, durchdringender beleuchtet wieder in den Vorgrund. Der Rhythmus der musikalischen Themabehandlung zeigt sich hier sehr anschaulich als die Urform seiner Darstellungsmethode. Durch Ausscheidungen des Unwesentlichen suchte ich ihn auch hier möglichst festzuhalten.

Das Hauptthema dieses wichtigen Bandes ist die Untersuchung über den Unterschied der naiven und sentimentalen Poesiebehandlung, direkt ausgehend und anknüpfend an Schiller's Untersuchungen. Der Unterschied der naturalistischen, realistischen, der idealistischen und der künstlerisch-idealen, der rhetorischen und poetischen Darstellungsweise, der in allen Künsten der Kernpunkt verschiedenartiger Komposition und Stylbehandlung ist, wird hier auf dem Gebiete des Drama's nicht blos in einzelnen Beispielen, sondern im Grundkeime, in der Wurzel aufgezeigt. Ludwig war eine durchaus naive Natur, rhetorischer Darstellung von früh an abgeneigt. Nicht von der Begeisterung eines abstrakten Vernunftideals, sondern von durchdringender Beobachtung des Wirklichen, von genialer Phantasieintuition derselben

ging sein Schaffen aus. Sie entzündete die Flamme seines Talents. – Die Phantasie zeigte ihm in lebendigster Anschauung den innersten Kern des beobachteten Gegenstandes. Die Gestalt im Widerspruche der Geberde mit ihrer Existenz stand vor ihm, im magischen Phantasiebilde, in anschaulichster Klarheit, rund und fest in sich abgeschlossen, in dramatischer Geberde, wie ein lebendiger, wirklicher Mensch. Was er in diesem Bande über diese Phantasieintuition, über sein Farben- und Formen-Spectrum sagt, das wurde bereits in der Besprechung seiner Pläne und Fragmente in anderer Fassung Ludwig's aus früherer Zeit, im ersten Bande, in meiner Charakteristik der Methode seines dichterischen Schaffens wortgetreu mitgetheilt und erörtert. Das hier mitgetheilte Bekenntniß Ludwig's über sein Spectrum ist nicht identisch mit dem in der „Einleitung seiner gesammelten Werke" bereits abgedruckten, das aus späterer Zeit ist, und auch im ersten Bande, durchaus unverkürzt, authentisch-wortgetreu abgedruckt wurde. Es tritt nun erst hier, im lebendigsten Zusammenhange seiner Untersuchungen mit voller Anschaulichkeit als Kern und Grundkeim seines Schaffens, seiner Auffassung der tragischen Kunstbehandlung scharf und klar beleuchtet in den Vordergrund.

Weil Ludwig in der Natur der Leidenschaft im inneren Widerspruche des von ihr ergriffenen menschlichen Gemüthes den Grund des tragischen Charakters fand, eben deßhalb war es ihm seiner Natur nach geradezu unmöglich, von einer abstrakten metaphysischen Idee beim Schaffen und Forschen auszugehen, ebendeßhalb verstand er erst spät, was die Philosophen denn eigentlich damit

meinten, wie sie darauf kamen, den Kampf zweier gleicher Berechtigungen, das Pathos derselben gegenüber der Leidenschaft, als das Wesen, als die Hauptsache der Tragödie zu bezeichnen. Der sinnlich-lebendigst angeschaute tragische Widerspruch der Gestalt und ihrer Geberde, das war der Archimedische Punkt, von dem er ausging. Die Beobachtung der Wirklichkeit entzündete die Phantasie, diese verwandelte ihm die wirkliche Gestalt in ein magisches Spiegelbild, in die allerbestimmteste, klar anschauliche Gestalt eines tragischen Charakters. Und zwar, was zu beachten ist, nicht etwa sofort. Die „Erbförster"-phantasiegestalt entstand viel später, als die Beobachtung eines ihm sehr ähnlichen Charakters in der Wirklichkeit längst vorbei war. Und doch war sie von ihr entzündet. Blitzschnell, beim Anhören einer Symphonie Beethoven's, stand sie vor ihm, im prachtvollsten Goldtone, im Widerspruche der bestimmtesten dramatischen Geberde mit der Gestalt. Naiver läßt sich die genial-unbewußte Phantasieanschauungsweise des Dichters nicht klar und anschaulich machen, als durch Ludwig's merkwürdiges Selbstbekenntniß über sein Spektrum, das er auch im Gespräche öfters erwähnte. Die bewundernswürdige innere Konsequenz seiner tragischen Charaktere, die auch in der kleinsten Skizze seiner Pläne immer durchleuchtet, die seine Gestalten so poetisch wahr, so theatralisch macht, war eben nur bei einer Dichternatur möglich, die ureigen und fest in sich abgeschlossen, den durchdringendsten Blick hatte für das Ureigene und fest in sich Abgeschlossene jedes, auch des ihm fremdesten Charakters, bei einem Talente, das sich selbst, auch in kritischen, schmerzvollen Lebenslagen mit kaltblütiger Ruhe, ohne Sentimentalität,

gleichsam wie einen Fremden zu beobachten und darzustellen verstand. Durch seine eigenste Natur, durch sorgfältigste Beobachtung der menschlichen Leidenschaft, erschlossen sich ihm die innersten Tiefen des tragischen Charakters, die innerste Verwandtschaft der tragischen Charakterbehandlung der Alten und Shakespeare's. Durch die genaueste Analyse der Komposition der Handlung, des Charakters wurde es ihm immer klarer, daß das strenge, konsequente Festhalten des originalen Kernes, der innersten, eigensten Natur der tragischen Charaktere, der Ausgangspunkt, der Fruchtkeim der Shakespearischen, wie der Sophokleischen Tragödie sei, daß die Fehler der deutschen Tragödienbehandlung durch das Abweichen davon wurzelhaft und nothwendig bedingt würden. Wie es ihm selbst in hohem, seltenem Grade eigenthümlich war, in jedem, auch in dem seiner Natur fremdesten Menschen, mit durchdringendem Phantasieblicke gleichsam den Typus zu schauen und darzustellen, den die Wirklichkeit selbst meist unvollkommen und getrübt zeigt, so hatte er auch den durchdringendsten kritischen Blick für Alles, was in den Phantasiegestalten der tragischen Dichter der Natur, dem innersten Wesen derselben nicht entsprach. Im tragischen Widerspruche des Menschen mit sich selbst fand er das Wesen des tragischen Charakters, in der Wirklichkeit, wie in der Kunst, in der antiken wie in Shakespeare's Tragödie.

Das Ausgehen von den Gesetzen der Wirklichkeit in der Gestaltung des tragischen Charakters sah er als das Grundwesen der naiven Kunstbehandlung an, gegenüber der sentimentalen, die mehr oder weniger von einem

idealistischen, absoluten Vernunftideale ausgeht, das zur Darstellung sittlich vollkommener Charaktere führend, das Grundwesen des tragischen Charakters, den ureigenen Zweck der Tragödie aufheben und verfehlen, das zur Verdrängung der Tragödie durch das heroische Idyll, durch die Komödie, führen muß, wie dies ja Schiller selbst ausdrücklich bekannte. Der sentimentale Dichter geht von der Sehnsucht nach einer Vollendung aus, die er im Leben fordert, weil er sie wünscht, die aber im Leben selbst nie ganz rein, nie ganz ungetrübt zu finden ist. Die Mischung der Schwäche und Stärke, des Vollkommenen und Unvollkommenen, des Guten und Schlechten im Menschen ist nicht die Grundlage, der Ausgangspunkt seiner Kunstbehandlung. Seine Phantasiebilder sind daher nicht Typen der wirklichen Charaktere, sie werden ebendeßhalb auch der poetischen Wahrheit gegenüber inkonsequent. Die Entwickelung und Darstellung der Charaktere, der Dinge, nach ihrer eigenthümlichen Natur ist ihm nicht die Hauptsache, seine eigene Natur zwingt ihnen eine Entwickelung und Darstellung auf, die ihnen eben nicht eigenthümlich ist, die nur der subjektiven Natur, der Willkür des Darstellenden entspricht. In äußeren Verhältnissen sucht er den tragischen Widerspruch, der doch nur in der innersten eigensten Natur des Menschen zu finden und darzustellen ist. Darin eben sah Ludwig die künstlerische Vollendung Shakespeare's, daß er von der Anschauung der Wirklichkeit ausgehend, die Charaktere in ihrer ureigenen, in sich fest abgeschlossenen Gestalt künstlerisch abspiegelte, daß er weder pessimistischer noch optimistischer Philosoph war, daß beide Betrachtungsarten der Welt und der mensch-

lichen Verhältnisse ihm als einseitige galten, die als solche wohl im Spiegelbilde typischer Charaktere darzustellen seien, die aber nicht den Dichter selbst beherrschen dürften. Im falschen, ja feindlichen Verhältniß unserer dramatischen Poesie der Wirklichkeit und ihren Gestalten gegenüber sah und zeigte er immer anschaulicher den Grund aller idealistischen Abwege der deutschen Tragödie. In Schiller's Theorie, in seinen philosophischen Aufsätzen fand er ein immer konsequenteres Abweichen von der künstlerisch-idealen Behandlungsweise Shakespeare's. Ludwig's Untersuchungen darüber regen geradenwegs eine Revision der Grundfragen über den Unterschied der naiven und sentimentalen dramatischen Behandlungsweise an, sie zeigen die ethischen und künstlerischen Mängel der letzteren mit durchdringendem Scharfblicke. Es ist sehr zu beklagen, daß er diese wichtigen Untersuchungen nicht abschließen konnte, denn durch sie war doch Das erst ganz klar zu machen, was Shakespeare unserer deutschen Poesie ist, und noch viel mehr werden muß, was er allein ihr im Drama geben kann. Ist auch Vieles nur angedeutet, ist auch insbesondere die Charakteristik der einseitig-idealistischen Darstellungsweise, die er in diesem Bande gibt, die auf Rousseau's Leben und Schriften fast Wort für Wort wie ein Spiegelbild paßt, leider nur Fragment geblieben, so kann doch nach Ludwig's kritischen Bemerkungen über die Mängel unserer dramatischen Poesie auch in der klassischen Periode, die zum großen Theile eben aus dem Einflusse jenes großartigen Idealistentypus entstanden, kein Zweifel darüber sein, daß er vor Allem dazu berufen war, das von Anderen vor ihm meist zaghaft oder bemäntelnd Gesagte in voller

Klarheit, im Grunde und in der Wurzel aufzuzeigen, es durchaus sachlich nachzuweisen. Es gehört zu den beklagenswerthesten Ereignissen unserer deutschen Literaturgeschichte, daß sein frühes Abscheiden ihn hinderte, uns nach allen Seiten hin Klarheit darüber zu schaffen über Das, was im Leben und in der Kunst uns noch fehlt, daß er die Resultate dieser Studien nicht in dramatischen Dichtungen, daß er den genialen Entwurf seines durchaus typisch gedachten Wallensteinplans nicht ausführen konnte. Wer seine eigenen Talent- und Charakterfehler so scharf, so klar durchschaute, sie sich so durchaus naiv, ehrlich und mannhaft bekannte, der war wohl vor Allen berechtigt und berufen, die Fehler Anderer, die Fehler der Nation zu sehen und zu tadeln, der ist durch die Wahrheit und Reinheit seiner Natur geschützt und gewahrt gegenüber dem uralten Vorurtheile der Gemeinheit, das auch dem redlichsten Wahrheitsforscher persönliche Nebenmotive verdächtigend beilegt und unterschiebt. Was kann uns denn fördern als freimüthiger Tadel, als klare Einsicht in das Falsche, besonders dann, wenn es glänzend und genialisch-strahlend auftritt und mit dem Besten, Wahrsten, Edelsten deutscher Art und Natur verhängnißvoll vermischt ist. Nichts ist groß, was nicht wahr ist; dies Lebenswort Lessing's war Ludwig wie aus der Seele gesprochen, es war sein Lieblingswort, das er immer und immer wiederholte, dem er treu nachlebte, wie Wenige. Man würde ihn sehr verkennen, wenn man dächte, daß er aus persönlichen Rücksichten mit der Veröffentlichung dieser tadelnden Bemerkungen gezögert habe. Er wollte die Sache nur immer reifer und klarer gestalten, eben weil er sie

immer mehr als die Hauptsache der Tragödie erkannte. Wäre es ihm vergönnt gewesen diese Untersuchungen abzuschließen, so würde freilich manches Schiefe, Halbwahre weggefallen, manches nur Angedeutete besser ausgeführt sein. Aber das Neue, tief Anregende seiner Forschung wird trotzdem unserer vaterländischen Kunst nicht verloren sein. Es erwartet, vorwärts drängend, seinen Mann, der den Beruf hat, es zu voller Klarheit zu führen und abzuschließen. Der Erbe sei dankbar, und vergesse nicht, wem er es verdankte. — Die Wahl des Auszuscheidenden war hier überaus schwierig, weil hier vor Allem die Mittheilung des urkundlichen Textes in allem Wesentlichen dringend nothwendig war. Vieles, nicht durchaus klar Gefaßtes durfte ich nicht ausscheiden, weil das Wahre und Echte oft unabtrennbar damit verbunden war. Nur Weniges, weil es zu unklar und unfertig gefaßt war, schied ich aus, weil ich bestimmt weiß, Ludwig hätte es besser gefaßt, oder gestrichen. Ebenso Manches, was er später selbst berichtigte. Aber wegen des hier und da noch unvollkommenen, unfertigen Ausdruckes diese wichtigen, sehr werthvollen Untersuchungen, die so tief eindringen in den Kern, in den Centralpunkt der tragischen Komposition, die das Innerste seines Charakters, seiner Lebens- und Kunstanschauung so klar und lebendig erschließen, der Nation vorzuenthalten, dazu konnte ich mich, auch wohlerwogenen Bedenken gegenüber, nicht entschließen. —

Ludwig wurde einst, im lebhaften Gespräche über Schiller's tragische Charaktere, von einem mitanwesenden Freunde unterbrochen mit den Worten: „Aber Ludwig, ist das denn Ihr Ernst?“ Da sagte er, mit einer mir un-

vergeßlichen Hoheit: „Aber meinen Sie denn, es mache mir Spaß, diese in unserer Nation fortwuchernden Mängel und Schwächen zu sehen und tadeln zu müssen?“ — Eben weil er eine durchaus ehrliche deutsche Natur war, tadelte er mit unbefangenem, rücksichtslosen Freimuthe Das, was im Leben und in der Kunst nicht zu loben, nicht nachzuahmen ist. Eine Engländerin, die ihn im Jahre 1850 in Ed. Devrient's Hause über Shakespeare und Schiller sprechen hörte, sagte ihm, so dächte man in England fast allgemein, in Deutschland habe sie dies zum erstenmal von ihm gehört. Sein Urtheil darüber war schon in früher Jugendzeit scharf ausgeprägt, was seine im ersten Bande auszugsweise mitgetheilten Briefe beweisen. Es wurde im Verlaufe der Studien nur immer klarer, anschaulicher entwickelt, immer fester begründet.

In den Bemerkungen über die Wege und das Ziel des deutschen Dramas wird man oft Worte eines echten vaterländischen Sehers finden, Muth und Vertrauen weckend, auch bei schärfstem Tadel der Schwächen und Verirrungen. Das schlichte, naive Gedicht „Schön wie das Veilchen“ ꝛc., das ihm hier mitten im Forschungsprozesse wie ein typisches Spiegelbild, wie ein Phantasiespectrum des Poesie-Ideals auftauchte, das zur Darstellung drängend in ihm lebte, es wird in seiner holden Schlichtheit wohl Jeden rühren und innigst ergreifen. Es zeigt uns das Tiefste, Verborgenste seines Dichterherzens. Aus falscher Reflexion zur echten, von rhetorisch-idealistischer Darstellungsweise zur künstlerisch-idealer, poetisch-naiven zu kommen, das war der tiefe Naturdrang seines Forschens und Dichtens. Die dahin führenden, die davon abführenden Wege hat er uns an-

ſchaulich aufgezeigt und nachgewieſen. Schon die markige Phantaſiegeſtalt ſeines Herzog Albrecht's in der „Bernauerin" vom Jahre 1856, dies anſchauliche Spiegelbild eines falſch-idealiſtiſchen Charakters, deutet auf den Weg naiver Behandlungsweiſe, nach der er ſtrebte, um von falſch-idealiſtiſcher loszukommen. Die Studien zeigen ihn noch klarer und beſtimmter. Dies machte ihn eben in ſeinem kühnen, gewaltigen Durchbildungsprozeß zu einer großartig-typiſchen Geſtalt unſerer dichteriſchen Uebergangsperiode, zu einem Charakter wie von Shakeſpeare gedichtet. Die gewaltige Kühnheit, ja Verwegenheit, und doch dabei die ſcheinbar kühle Ruhe und Beſonnenheit ſeiner Natur ſpiegeln ſich anſchaulichſt im Styl dieſer Niederſchriften. Es würde meines Erachtens der Kritik ſchwer fallen, einen Weg zu zeigen, auf dem Ludwig von den Fehlern deutſcher dramatiſcher Behandlungsweiſe ſich und Andere direkter und ſicherer zu befreien vermocht hätte, als auf dem ſeiner Studien. Auf dem Schulwege der Univerſität hätte er in ſeiner Jugendzeit unzweifelhaft keinen beſſeren gefunden. Ohne ſie war ein ſo gewaltiger Fortſchritt wie der im erſten Bande nachgewieſene, von der tragiſchen Behandlungsweiſe ſeiner Jugenddramen bis zum Wallenſteinplane, ja nur bis zum Plane und Fragmente der Bernauerin vom Jahre 1856 ſchwerlich möglich, ja kaum denkbar.

Man kann zweifeln, und er zweifelte oft, ob wir aus den Labyrinthen der Reflexion, die uns von der Schulſtube an umgarnen, in die uns nächſt der lange anhaltenden politiſchen Schwäche doch vor Allem der Hochmuth, der Allwiſſensdünkel philoſophiſcher Schulweisheit im Leben und in der Kunſt geführt hat, über-

haupt wieder zu naiver dramatischer Kunstbehandlung, zu einer ethisch reiferen mannhaften Kunstperiode zu kommen vermöchten. Der siegreiche Abschluß des politischen Neugestaltungsprozesses unseres nationalen Lebens wird uns wohl bald die entscheidende Antwort darauf geben. Aber, wenn überhaupt, so kann dies nur erstrebt und erreicht werden durch eine immer klarere Erkenntniß der Irrthümer und Abwege unseres bisherigen Ganges. Sie uns auf dem Gebiete des Dramas klar und überzeugend aufgezeigt zu haben, das ist ein großes, von der Nachwelt erst klar und unbefangen zu erkennendes Verdienst dieser sachkundigsten Studien. —

So kommt denn Ludwig in diesem wichtigsten Bande, in genialer Kühnheit, und mit dem durchdringenden Blicke des redlichsten Wahrheitsforschers zum fruchtbarsten Resultat, zum Centralpunkte seiner Untersuchungen. Die Zeit war nun da, das immer anschaulicher sich Gestaltende zusammenzufassen, es in künstlerischer Form abzuschließen. Der Gang der Untersuchung, die dramatische Bewegung der Darstellung erhebt sich hier in gewaltiger Steigerung kühnen Ausdruckes zum Höhepunkte, zur Katastrophe. Die innersten Geheimnisse der tragischen Kunstbehandlung Shakespeare's sind ihm nun klar und erschlossen. Die That war gethan, der Abschluß war innerlich vollständig gemacht. Er selbst spricht es in einer Niederschrift dieses Bandes schlicht und freudig aus: „er glaube nun endlich seinen Weg gefunden zu haben, und brauche, ohne Opposition und Polemik, die Wahrheit nur einfach durch poetische That zu bestätigen". Was ihm selbst die verzehrende Krankheit versagte, das wird Anderen nützen, die mit echtem Berufe ihm nach-

folgen. Er wird ihnen ein Mahner und Gewissensschärfer sein, wie es uns Lessing einst war, und immerdar bleiben wird. —

Alles Wesentliche dieses Bandes wurde, nach Ausscheidung des Unwesentlichen, Zufälligen, zu Individuellen abgedruckt. Es drängten sich hier nur wenig Planskizzen und Correkturen ein, am meisten die der „Bernauerin" vom Jahre 1856 in ihrem Uebergangsprozesse zu der vom Jahre 1858, und der Wallensteinplan. Sie wurden hier ausgeschieden, ebenso sämmtliche Excerpte, soweit nicht theilweise Mittheilung wegen Ludwig's Bemerkungen dazu nothwendig war. Sie sind entnommen aus Schiller's philosophischen Schriften und Briefen, aus den Schriften von Schelling, von Montaigne, von Carlyle, Aristoteles, Ed. Devrient, J. Schmidt, Engel, Maaß, Riemeyer u. A. — Von den Dialogstudien, die auch hier fortgesetzt wurden, ist das Meiste abgedruckt. Ebenso die Bemerkungen über das Verhältniß der malerischen und musikalischen Komposition zur dramatischen. Tizian war sein Liebling, ihn fand er mit Shakespeare's Weise, Existenz in Bewegung darzustellen, am verwandtesten. Das Bild des „Zinsgroschens" war ihm das Meisterstück malerischer Kontrastirung, feinster Charakteristik, bis in die Fingerspitzen hinein das innerste Wesen, die Existenz des Charakters darstellend. Im direkten Gegensatze zur lyrisch-sentimentalen ekstatischen Charakteristik Correggio's. — Ein in diesem Bande niedergeschriebener Briefentwurf über Shakespeare's Komposition, der wohl auch nicht abgesandt wurde, dessen Original ich wenigstens nicht erlangen konnte, wurde wegen lebendiger Darstellung hier mit abgedruckt. — Wie Leonardo

da Vinci in seinen Forschungen über die Malerei immer tiefer eindrang in das innerste Wesen der Leidenschaft, ihre Prozesse, ihren mimischen Ausdruck im Leben selbst eifrigst studirend, so verfolgte auch Ludwig diese Studien auf den Gebieten des Lebens, des Wissens und der Kunst mit besonderer Vorliebe. Das Wesentliche davon wurde hier mitgetheilt. —

— F. Der Manuscriptband IV. (Heft 5), gr. 4°,

der Shakespeare-Studien aus den Jahren 1860—65 ist der umfangreichste, er enthält 290 meist sehr eng, oft in und durcheinander geschriebene Seiten. Auch hier mußte vieles oft zu minutiöse Detail ausgeschieden werden, Vieles, was früher präciser und anschaulicher gesagt war. Eine Menge alter und neuer, immer wieder corrigirter Planskizzen zur „Bernauerin, Falieri, Camiola" u. s. w., die sich nun immer mehr in den Text eindrängten, wurden ausgeschieden, und soweit dies nothwendig war, in meiner Charakteristik seiner Pläne und Fragmente besprochen. Es zeigt sich in den Niederschriften dieses Bandes öfters der Einfluß zunehmender Krankheit. Die Themas werden auch hier vielseitig beleuchtet, die Pläne werden tragisch bedeutender, aber in der Ausführung zeigt sich doch öfters der Nachtheil zu anhaltender Vertiefung. Ludwig selbst dachte damals an einen Ortswechsel, an eine Badereise, die Krankheitssteigerung machte dies leider unmöglich. Die Bernauerinskizze vom Jahre 1858 wurde bis zum dritten Akt ausgeführt, der Wallensteinplan immer klarer, lebendiger detaillirt, der Gracchusplan entstand, und fesselte ihn lebhaft. Zu ihm führte besonders das Studium Plutarch's, das ihn bis zuletzt

beſchäftigte. — Auch Hegel's Aeſthetik ſtudirte er damals eifrig, um die Reſultate ſeiner Studien damit zu vergleichen. So grundverſchieden auch die Ausgangspunkte waren, ſo fand er doch Manches, dem er völlig beiſtimmte, ſo über Muſik, über den Unterſchied der Poeſie und Proſa; aber auch Vieles, dem er widerſprechen, das er berichtigen mußte. Die Excerpte aus der Aeſthetik — nach der erſten Ausgabe — wurden ſorgfältig und umfangreich fortgeführt, Manches davon wurde wegen Ludwig's beigefügten Bemerkungen mit abgedruckt. Er verehrte Hegel als tiefen, originalen Denker, als eine echt deutſche, feſt in ſich abgeſchloſſene Charaktergeſtalt, als eine gewaltige Perſönlichkeit, aber im Bezug auf die künſtleriſche Praxis der Tragödie fand er in ſeinen Schriften mehr Nachtheil als Förderung.

Die Unterſuchungen über die Leidenſchaft, über die tragiſchen Charaktere, über Schuld und Leiden, über die verſchiedenartige Behandlung derſelben in den Werken der Tragiker ſind das Hauptthema dieſes Bandes. Was er auf dem Wege der Beobachtung des Lebens, der Kunſt und ſeiner eigenen Natur gefunden hatte, das zeigte, das entwickelte ihm keine Schulſyſtem-Aeſthetik. Das Ausgehen vom originalen Kerne des tragiſchen Charakters, wie er ſich in der Wirklichkeit zeigt, das Verwandeln deſſelben in ein typiſches Phantaſieſpiegelbild hielt er als die Hauptſache, als den Fruchtkeim der Tragödie feſt. Dabei ward ihm der Unterſchied der philoſophiſchen und künſtleriſch-techniſchen dramaturgiſchen Kritik immer klarer. Er ſuchte ihn in anſchaulichen Beiſpielen nachzuweiſen.

Der intereſſante und lehrreiche Vergleich des „Corio-

lans" Shakespeare's mit der Biographie Plutarch's führte ihn in diesem Bande zur entschiedensten Klarheit über den Unterschied der realistischen und idealistischen, der naiv-poetischen und sentimental-rhetorischen dramatischen Darstellungsweise. Hier fand er im anschaulichsten Beispiele die künstlerisch-ideale Darstellungsweise, der er nachstrebte, gegenüber der einseitig-realistischen und idealistischen. Er verwarf nun fast alle früheren Pläne, vernichtete vieles bereits davon Ausgeführte, um nie wieder darauf zurückkommen zu können. Er brach die Brücken ab, die zu den Irrwegen seiner Jugendversuche zurückführten. Er wußte nun, was zu erstreben, wohin zu steuern war. Die historische Tragödie beschäftigte ihn bis zuletzt ausschließlich. Der Wallensteinplan gestaltete sich klarer, bestimmter. Noch in unseren letzten Gesprächen kam er mit inniger Wärme oft auf Plutarch zurück. Der Gracchusplan, was ich erst nach seinem Abscheiden erfuhr, beschäftigte ihn damals lebhaft, er war trotz Krankheitsfoltern mitten in der Ausführung. Wie die von H. Lücke in den „Gesammelten Werken" Band 2, 266 auszugsweise mitgetheilten Planskizzen zeigen, und die hier von mir mitgetheilten Bemerkungen beweisen, wollte er auch hier streng festhalten an der naiven antik-realistischen Charakterdarstellung Plutarch's, wie Shakespeare im Coriolan. Die Darstellung des tragischen Typus, den die Geschichte und eigenste Erfahrung ihm zeigte, sollte die Hauptsache sein. Wie im Wallensteinplan drängten die Resultate seiner Forschungen über die Behandlung der tragischen Charaktere zu poetischer That. Die Forschung war abgeschlossen, der Weg gefunden, der mit Talent und Einsicht verfolgt, gegenüber den Fehlern

falsch-idealistischer und falsch-realistischer Kunstbehandlung die deutsche Tragödie entschieden weiter führen muß. Er stand ihm klar und hell vor der Seele, das beweisen die Niederschriften dieses Bandes.

Es handelt sich, dies scheint Vielen noch unklar zu sein, bei den Untersuchungen über Shakespeare's Darstellungsweise keineswegs blos um die Förderung der deutschen dramatischen Kunst. Die Poesiebehandlung überhaupt, die Charakterdarstellung der historischen Kunst, die Behandlung der Biographie, die Bildung des praktischen Urtheils wird auf dem Wege seiner künstlerisch-idealen Darstellungsweise von den Einseitigkeiten der falsch-idealistischen und falsch-realistischen befreit, und durch volle Lebenswahrheit zu künstlerischer Vollendung geführt. Die Charakterdarstellung, die Schicksalsauffassung des Thucydides, Plutarch's, ja selbst Ste. Beuve's, Simon's, sind der Shakespeare'schen noch näher, als die griechische Tragödie. Auch manche neuere Biographie; so z. B. die treffliche Biographie Hutten's von Strauß, die sehr lebhaft an Shakespeare's Behandlungsweise erinnert. Ludwig's Bemerkungen über dies Werk, das er sehr verehrte, habe ich mitgetheilt. Ein abstraktes Vollkommenheitsideal widerspricht der Wirklichkeit des Lebens, es hebt die Wahrheit des tragischen Charakters, es hebt die Tragödie selbst auf. Es führt in der Kunst, wie im Leben, zu falschem Idealismus. Es entzweit die Kunst mit dem Leben, statt das Leben durch die Kunst zu lichten und zu befestigen. Das praktische Urtheil über das Verhältniß der Schuld, des Leidens, über das Schicksal wird in der Tragödie dadurch nur verwirrt und verfälscht, nicht geklärt und berichtigt. Die Einseitigkeiten falsch-idealisti-

scher Politik zeigen in der Geschichte selbst Schwächen unserer Nation, die sich sehr klar in unserer Tragödie, auch in der klassischen Periode spiegeln. Ein Extrem führte zu dem anderen, in der Kunst wie im Leben. Wird man dies nach den welthistorischen Ereignissen der Jahre 1870 und 71 nicht endlich einsehen und zugeben? Man darf es wohl hoffen. — Ludwig hat darüber in diesem Bande tiefwahre Bemerkungen gemacht. Der falsch-idealistischen, wie der jetzt herrschenden falsch-realistischen Darstellungsweise gegenüber zeigt uns eben im Drama nur Shakespeare den Weg, von dem ausgegangen, an dem festgehalten werden muß. Was Homer, was die Antike unserer Poesie in der klassischen Periode, unserer bildenden Kunst in der Renaissanceperiode war, das ist uns jetzt Shakespeare, das muß er uns nun immer mehr werden. Gründliche Erkenntniß seiner Komposition war doch erst unserer Zeit vorbehalten, Dank den unermüdlichen Bestrebungen der deutschen Shakespeare-Forschung. Die Nachahmung Shakespeare's, wie früher die Nachahmung der Antike hat unserer Kunst den herrlichsten, originalsten Aufschwung gegeben, sie aber auch auf große Abwege geführt. Was davon aufgegeben, was festgehalten werden muß, dies nachzuweisen, ist jetzt vor Allem die Aufgabe.

Shakespeare's, nicht die antike, nicht die romanische Kunstbehandlung ist unserer Zeit der Regulator, insbesondere auf dem Gebiete der tragischen Kunst. An ihm muß, wie an der Natur selbst, das Auge des Künstlers sich klären und stärken. Die naive Objectivität, mit der seine tragischen Charaktergestalten die Typen des wirklichen Lebens spiegeln, findet sich freilich schon in der antiken

Tragödie. Aber ihre Behandlung des Schicksals, der Schuld, des Leidens ist Shakespeare gegenüber durchaus und für immer abgethan, und nicht mehr nachzuahmen. Ihre tragischen Charaktergestalten waren, wie bei Shakespeare, künstlerisch-ideale Spiegelbilder der Charaktere des wirklichen Lebens. Woran sie im Leben selbst scheiterten, das schauten die Griechen im Spiegel der Bühne. Die leidenschaftlich sich selbst zerstörenden historischen Charaktergestalten des Themistokles, Pausanias, Alcibiades u. s. w. sind in den typischen künstlerisch-idealen Spiegelbildern der Sophokleischen Tragödie noch jetzt uns vollständig klar veranschaulicht. Es sind farbige historische Portraits, aus dem wirklichen Leben, wie Rubens und Rembrandt sie schufen, in bestimmtester Natureigenthümlichkeit, und doch im prägnantesten künstlerisch-idealen Spiegelbilde. Das Schicksal, das die antiken Tragiker, sei es aus Scheu, oder aus Selbsttäuschung, in tiefes Dunkel hüllten, es enthüllte sich in tief-tragischer Gestalt in der Geschichte selbst, als ein von den Menschen sich selbst geschaffenes. Der Keim ihrer Tragödie ging durchaus von Darstellung der Leidenschaft aus, von eigenstem Erlebniß. Sie schritt dicht bis an die Grenze der modernen Schicksalstragödie, bis an die der historischen Tragödie Shakespeare's vor. Sie ist das treueste Spiegelbild der Geschichte Athens, diese selbst die ergreifendste Tragödie, die je ein Volk erlebte, rasch emporsteigend zum höchsten Glück durch energische Leidenschaft, ebenso plötzlich durch sie stürzend in Ohnmacht und Schmach, in trostlose Knechtschaft. Die Tragödie keines anderen Volkes ist so durchaus mit dem wärmsten Herzblute selbsterlebter Leidenschaft gedichtet worden, wie die grie-

chische. Nie waren die Tragiker echtere Propheten, echtere Volksdichter. Wer die Leidenschaft selbst gefühlt und erlebt hat, der versteht ihre Tragödie. Aber der religiöse Glaube der Griechen brachte die Mängel ihrer Behandlungsweise des Schicksals, der Schuld, des Leidens, die durch Shakespeare's durchaus christlich-ethische Behandlungsweise vollständig beseitigt und antiquirt wurden. Seltsamerweise wurden eben jene Mängel besonders von der deutschen Tragödie immer wieder erstrebt und nachgeahmt, während die innerlich konsequente, künstlerisch-ideale Behandlung der Leidenschaft, der tragischen Charaktere, von ihr nur selten erstrebt und erreicht wurde. Händel, Gluck, Beethoven und vor Allem Mozart sind der Tragödie Shakespeare's näher, als die meisten unserer Tragödien, mit sehr wenigen Ausnahmen. — Was der antiken Tragödie fehlte, die Schicksalsauffassung nach den Prozessen und Gesetzen der Wirklichkeit, das erreichte und zeigte uns eben Shakespeare, die indirekt-mythische Darstellung derselben aufgebend, und zur historischen Tragödie vorschreitend. Weil das Gebiet der historischen Tragödie ihr ganz fehlte, weil das Schicksal der tragischen Charaktere dort mythisch verschleiert, von Shakespeare erst anschaulichst enthüllt wurde, ebendeßhalb ist Shakespeare, und nicht die Antike die Grundlage, der Ausgangspunkt, der Regulator der modernen Tragödie. Darzustellen, wodurch die Leidenschaft im Leben selbst das Leben zerstört, das, und nur das ist die Aufgabe der Tragödie.

Ueber den ethisch-politischen Charakter der Tragödienbehandlung Shakespeare's, den Gervinus uns zuerst mit energischem Nachdruck, gegenüber der deutschen, entwickelte

und nachwies, findet man auch in Ludwig's Studien belehrende, treffliche Bemerkungen. Seine technischen Untersuchungen bezeichnen scharf und genau die Punkte, von denen wieder ausgegangen werden muß, wenn die deutsche Tragödie, was sie immer wieder versuchte, und nie aufgeben darf, der Echtheit und Reinheit der Kunstbehandlung Shakespeare's in originaler Weise nachstreben will. Naiv-poetische Behandlung der Tragödie, im Gegensatze zur tendenziös-lyrischen, rhetorischen, in der sich auch jetzt noch unsere Tragödie meist bewegt, war das Ideal, das Ludwig in seinen Plänen und Studien immer entschiedener und klarer erstrebte. Und das ist es auch in der That, wonach nun Alles drängt, wonach sich Alles sehnt. Der kühne, geniale Reformator schaute mit hellem Blicke den Weg, auf dem sie zu erstreben ist, die Abwege, auf denen sie verfehlt wird. — Man wird, ich hoffe es, nach den Ausscheidungen des von Ermüdung im Kampfe mit der Krankheit Getrübten, auch aus diesem Bande ersehen, daß er immer tiefer eindrang in das Wesen, in das technische Detail der tragischen Kunst. — Die Untersuchungen über den Dialog, die Analyse und der Vergleich der verschiedenartigen Behandlungsweisen desselben, die Analogieen der malerischen, musikalischen und der dramatischen Komposition, die Untersuchungen über den Unterschied des Dramas und des Epos, über das Verhältniß der Schauspiel- und Dichtkunst, über Leidenschaft, Affekt, Reflexion und über die dramatische Darstellung ihrer Prozesse, vor Allem aber über die Natur der tragischen Charaktere machen diesen Band sehr lehrreich und werthvoll.

Die umfangreichen Excerpte, wo sie nicht, wegen

Ludwig's Bemerkungen dazu, mitzutheilen waren, wurden ausgeschieden. Von den Planskizzen wurden hier ausnahmsweise einige Bemerkungen zum Gracchus mitgetheilt, weil das Entstehen gerade dieses Planes, bei Gelegenheit des Vergleiches der Coriolandarstellung Shakespeare's und Plutarch's sehr charakteristisch und aufschlußreich ist. Hier erkannte er im anschaulichsten Spiegelbilde den Unterschied naiv-poetischer und lyrisch-rhetorischer, sensimentaler Darstellungsweise. — Die ausgeschiedenen Excerpte sind besonders aus Kerndörfer's Rhetorik, aus Kant's Anthropologie, aus Machiavell, Solger, Macaulay, Ms. Jameson, Mommsen, Plutarch, Montaigne, Cicero. Ausgeschieden wurden die auch hier oft in den Text sich eindrängenden „Romanstudien", und eine Menge von Plananalysen, auch der Lustspiele Shakespeare's.

So schließt denn dieser Band den künstlerischen Durchbildungsprozeß Ludwig's mit entschiedenster Klarheit über alles Wesentliche der tragischen Kunstbehandlung ab. Die Reife und Sicherheit lebendigster Erkenntniß spricht aus dem markigen, sachlich-schlichten Styl, der oft an die plastische naive Ruhe der Alten erinnert. Man fühlt, man sieht es ihm an, daß die Forschung abgeschlossen war, daß Alles zur poetischen That drängte. Und sie erfaßte ihn mit gewaltigem Drange, mit verzehrender Flamme die mächtig auflodernde Begeisterungsgluth, noch in den letzten Tagen seines qualvollen Leidens. In der düsteren Oede folternder Körperschmerzen umleuchtete ihn die Schönheit, die selige Klarheit der tragischen Muse. Mit fiebernder Hand, mit wehmüthig-süßer, glühender Lust drängte es ihn festzuhalten, was er schaute, was

im hellſten Lichtglanze vor ihm ſtand. Umweht von den Schauern des Abſchiedes dichtete er am Schwanenſange ſeines Gracchus. Nur ſeine treue Lebensgefährtin wußte darum, ſonſt niemand.

„Ihr Götter! keinen Abſchied!
Denk' wo ein Römer, da iſt Rom, und Götter
Schau'n golden auf uns nieder überall.
Nein, keinen Abſchied, keinen! Wie der Hirſch —
So hört' ich oft, ich ſelber liebte nie
Der Jagd grauſame Luſt — der edle Hirſch,
Wenn tödtlich ihm der Pfeil in's Leben drang,
Stirbt ohne Laut; nur eine Thräne bebt
Im großen Aug'; ſo ſinkt er ſtumm zuſammen,
Zum Nacken ſtill das Haupt. So klaglos heilig
Wie dieſes edle Thier, ſterb' unſer Glück.
Noch einmal eh' ich gehe, laß das Haus,
Wo meine Wiege ſtand, mich grüßen, dann
Wie Kinder plaudern wir von ſchönern Tagen;
So gleit' ich, wie ein welkes Blatt vom Zweig,
Das unter Schweſtern eben noch geflüſtert,
Das Niemand fallen ſieht. Dorthin gewandt
Steht ihr und — dahin ſcheid' ich mit der Sonne." — —

Immer und immer wieder las er ſie ihr vor, dieſe markerſchütternden, prophetiſchen, tiefſinnigen Verſe. Sie konnten ſich nicht davon trennen. Wie es daſteht, ſo kam es, faſt Wort für Wort, bis auf die eine Thräne, die erſte, die ich bei dem Gewaltigen ſah, kurz vor ſeinem Abſcheiden. Die naive Schönheit, die prieſterliche Hoheit, die ſtille Erhabenheit ſeines ſich ſelig austönenden, im Geſange hinſchwindenden Lebens ſpiegelt ſich treu und wunderbar verklärt in dieſem mild-wehmüthigen, klaglos-feierlichen, tiefſinnigen Scheidegruße des Dichters.

— G. — Zu dem letzten kleinen Manuscriptheste Nr. 6 der Shakespeare-Studien in gr. 8°, 21 Seiten, aus dem Jahre 1865 ist nur wenig zu bemerken. Es lag noch auf dem Sterbebette des Dichters. Einiges darin, den Gracchus betreffend, mit Bleistift verzeichnet, war auch mit der Lupe nicht zu entziffern. — Metrische, sprachliche Studien, und die Untersuchungen über den Dialog beschäftigten ihn bis zuletzt. Wie sorgfältig und anschaulich sie waren, zeigt das abgedruckte Beispiel aus Othello. Die Beobachtung der Parantheſenbehandlung im Dialog Shakespeare's, die Untersuchung über den Einfluß derſelben auf den Bau seines Dramas brachte dem eifrigen Forscher noch den letzten, anregenden Fund. — Die kurze Zusammenfassung über das Tragische, über das Verhältniß der Schauspiel- und Dichtkunst entstand sicher in der letzten Zeit. Sie enthält früher Ausgeführtes als ernstes, tiefeindringendes Mahn- und Abschiedswort des tiefsinnigen Forschers. —

— So übergebe ich denn nun mit wehmüthiger Freude dies theuere Studienvermächtniß des früh abgeschiedenen Dichters seiner Nachwelt. Möchte es ihr — und den Seinen — die Frucht bringen, an die er gedacht, auf die er gehofft hat. —

Plötzlich, wie durch ein Wunder Gottes ist uns Deutschen der Himmel gelichtet. Der Frühling, auf den Ludwig, wie viele seiner Strebens- und Leidensgefährten vergebens harrte, er ist nun endlich herrlich eingezogen im deutschen Lande. Nach jahrhundertlanger politischer Ohnmacht, die auch auf unserer dramatischen Kunst wie ein Fluch lag, nach Kampf und Nacht ist die der deutschen Nation gebührende Weltstellung durch deutsches Schwert siegreich

errungen, ist das deutsche Reich uns glorreich neu begründet. Halten wir es nun fest mit Gottvertrauen, bauen wir es treulich aus mit deutschem Charakter, mit deutschem Gemüth; dann wird, man darf es getrost hoffen, auch die deutsche Kunst wieder frischen Muth fassen, dann wird die wirre, oft recht trostlose Uebergangsperiode, in der auch Ludwig sich mühselig durcharbeitete, abgeschlossen sein für immer, dann wird die ersehnte neue Epoche des deutschen Volksdramas, die im Morgenrothe patriotischer Jugendbegeisterung bereits aufdämmert, — der klassischen Dichterperiode ebenbürtig, ihre Mängel und Schwächen vermeidend, Shakespeare's Bahn dem Bedürfnisse der neuen Zeit gemäß folgend, herrlich erblühen. — Wie ein weithin leuchtendes Naturphänomen steht es ja nun vor uns, in lebendigster dramatischer Anschaulichkeit, das erschütternde und erhebende Drama des Volkskampfes romanischer Scheingröße, und schlichter deutscher Art, im großartig-tragischen Geschichtsbilde, wie von Shakespeare gedichtet. Die unerträgliche romanische Weltherrschaft ist gebrochen, der Lügendämon gestürzt, im Staube liegt die buhlerische Afterherrlichkeit, die auch unser deutsches Leben, unsere vaterländische Kunst verhängnißvoll verwirrte und verpestete. Nun endlich, man darf es wohl hoffen, wird mannhaft-schlichtes, beharrlich-edles deutsches Kunststreben wieder frei aufathmen, und nicht wie bisher verhöhnt und verspottet verkümmern und darben. Was uns in der Wirklichkeit siegreich befreite, das wird auch in der Kunst nun wieder mächtig werden und herrschen.

So entfalte denn der deutsche Kunstgenius getrost sein heiliges Sternbanner, nicht romanischer Scheingröße,

sondern der, Geist und Gemüth befreienden Wahrheit und Schönheit germanischer Kunstbehandlung Bahn brechend. Jetzt, mehr als je kann und muß das deutsche Drama es wieder wagen, Shakespeare nachzustreben. Der Bann ist gelöst, der auch unsere klassische Kunstperiode im Drama von Shakespeare's Kunstwahrheit noch fern hielt, trotz herrlicher, nie wieder erreichter Blüthenpracht ureig'ner Kunstschönheit. Unsere realistischen Ideale waren nicht die Ideale jener Kunstzeit, es ist etwas Neues, Eigenthümliches, was in der Kunst wie in der Politik und im Volksleben zur lebendigsten Gestaltung drängt, das nun endlich freie Bahn hat. — Noch sind wir die Franzosen nicht los, der geistige Weltkampf beginnt erst, der die Früchte des siegreichen Schwertkampfes uns bringen wird. Noch immer giebt es in unserer Kunst, in unseren Häusern und Familien bethörte Anbeter romanischer Scheingröße. Doch nach dem gewaltigen Gottesgerichte, das wir erlebten, kann die innere Läuterung nicht ausbleiben. Shakespeare's sittliche Schlichtheit, seine seelenvoll-schöne Wahrheit wird mehr und mehr Gewalt bekommen und die deutschen Kunstgeister mit sich fortreißen. Es giebt keinen besseren Weg, kein edleres Ziel gegenüber der Unwahrheit und Lüge. Die hochmüthigen Nörgeleien der Epigonen unserer jungdeutschen Schule, die aufgeblähte Buchstabenweisheit unserer blasirten Deutschfranzosen wird mehr und mehr schweigen lernen. Was Englands politische Stürme einst als herrlichste Frucht nationaler Volksbegeisterung auf dramatischem Gebiete gezeitigt, das wird auch uns zu Theil werden, wenn auch in anderer, uns eigener Gestalt. So wenig wie das neue deutsche Kaiser-

reich dem alten, immer wieder romanisirenden gleichen, seine Schwächen und Mängel nachahmen wird, so wenig wird die Nachahmung Shakespeare's der früheren, auch nicht der unserer klassischen deutschen Dichterperiode gleichen. In der Kraft des Geistes und der Wahrheit, nicht in pedantischer Nachahmung der Form ruht das Geheimniß seiner Nachfolge. Nach dem Jahre 1870 wird sich ein deutsches Volksdrama entfalten, das deutsch und doch Shakespearisch ist, wie Ludwig es hoffte, wie er und Heinrich von Kleist — wie selbst Grabbe und Hebbel in ungünstigsten Zeitverhältnissen es beharrlich erstrebten, und doch nur theilweise zu erreichen vermochten. War doch auch unsere klassische Kunstperiode im Drama nur ein großartiger, nur zu früh aufgegebener Anfang dazu, der nun weiter geführt werden muß. Jene Mängel und Schwächen der deutschen Kunstbehandlung werden jetzt klarer und unbefangener erkannt werden, als bisher. Ludwig's gewaltiges Streben, sein treues Beharren, sein redliches Forschen wird vom keimkräftigen Kern der Nation nun bald völlig erkannt und gewürdigt sein. — Ein weissagender Genius steht er an der Pforte einer neuen großen guten Zeit Deutschlands; die Schwächen seiner Werke sind leicht zu erkennen, man erkenne nun endlich auch neidlos und freudig die eigenthümliche Größe und Schönheit, die herrliche Charakterwahrheit dieses echtdeutschen Mannes, die Reinheit und Klarheit seines Ringens und Strebens nach dem echten dramatischen Kunstziele, das er in aller Noth seines schmerzenreichen Lebens freudig festhielt. Wenn von irgend Einem unserer Zeit, so darf man es wohl von ihm hoffen, daß er nach seinem Abscheiden erst recht

unter uns fortleben und wirken wird. Er war ein Vorkämpfer der neuen Zeit, die nun endlich nach siegreich-gemeinsamer That für Deutschland gekommen ist. Seine Studien waren keine Irrgänge einer grübelnden Natur, er ging den von den Verhältnissen seiner Zeit, seines Lebens gebotenen richtigen Weg, um uns aus narkotischer Salonluft wieder auf frische grüne Auen deutscher Volkspoesie zu führen. Er war nicht blos ein Suchender, er hat festen Grund und Boden gefunden, von dem aus nach politisch errungener Macht und Freiheit ein epochemachender Fortschritt unseres deutschen Volksdramas wieder möglich und unzweifelhaft wird. Seine Kämpfe und Studien mußten im Interesse der deutschen dramatischen Kunstgeschichte gemacht, und ebendeßhalb seine Niederschriften darüber in sorgfältiger Auswahl der Nation überliefert werden. Sie sind ein herrliches Kleinod, ein edles Besitzthum der deutschen Nationalliteratur. Aus Lessing's Geist geboren, wie sie sind, werden sie auch mitwirken an der sittlichen Befreiung und Förderung unserer vaterländischen Kunstweise.

Sollte es mir gelungen sein, das geheimnißvoll verschlossene, und doch so schlichte Charakterbild dieses verehrten Mannes aus den Urkunden seiner literarischen Verlassenschaft in anschaulicher Gestalt seiner Nachwelt als schlichtes Ehrendenkmal überliefert zu haben, dann wäre mir jahrelange, oft hoffnungslose Mühe reichlichst belohnt, dann ist der Zweck meiner Mittheilungen, die — ich hoffe es, eine nicht unwillkommene Ergänzung seiner unlängst erschienenen „gesammelten Werke" sind, nach schweren Kämpfen glücklich erreicht. —

Hier ist der Weg gewiesen, den energisch zu verfol-

gen die Aufgabe seiner glücklichen Nachwelt sein wird. Sein Schaffen und Sinnen kämpft unserer Dichterjugend muthig voran, sein mühseliges Ringen und Forschen hat ihr den Weg ebnen helfen. Aehnlich seinem Geistesbruder, Heinrich v. Kleist, schied er kurz vor dem glorreich ersehnten Siege unseres Volkes über unerträgliche Frechheit romanischen Hochmuths, aber ohne zu verzweifeln. — Hier ist die Rüstung, hier sind die Waffen des edlen Ringers für unser vaterländisches Volksdrama. Nicht rückwärts nach der Antike, nicht nach der klassischen deutschen Poesieperiode zurück, — vorwärts drängte es ihn mit heißer Sehnsucht, mit beharrlichem Vertrauen, nach dem vom deutschen Kunstgenius immer und immer wieder erstrebten Ideale einer Shakespeare's ebenbürtigen Kunstweise. — Was er erstrebte und errang, das sei dem Genius der nunmehr freudig aufblühenden deutschen Dichterjugend gewidmet, damit auch auf dem Gebiete des Dramas die realistischen Ideale unserer Zeit zur Reife kommen mögen. Still und sinnig wie unsere Altvordern ihre Runen, so schrieb Ludwig seine Betrachtungen nieder, aber Schrift und Wort des Thüringer Waldsohnes werden mächtig nachhallen und erweckend in die Tiefe unseres Volksgeistes eindringen, das wahr machend, was vor Jahren an seinem Grabe gehofft ward:

— Sein theures Erbe wird mit Flammenworten
In spät'ster Zeit und in den fernsten Orten
Ein Trost und Führer edlen Geistern sein.
Was dich befreite, Held der Kraft und Wahrheit,
Das wird siegreich mit sonnigheller Klarheit
Zerschmettern Wahn und Eitelkeit und Schein! —

Loschwitz bei Dresden, im Juni 1871.

Moritz Heydrich.

Shakespeare-Studien

von

Otto Ludwig.

A. Aus dramaturgiſchen Heften 1840—1851.

Kunſt-Ideal.

Die eigentliche Beſtimmung einer Kunſt kann nur das ſein, was ſie ohne Beihilfe einer andern hervorbringen kann. Das iſt in der plaſtiſchen Kunſt die körperliche Schönheit. Die höchſte körperliche Schönheit exiſtirt nur im Menſchen, und auch in dieſem nur vermöge des Ideales. Das Ideal der körperlichen Schönheit liegt hauptſächlich in der Form, wohl auch in der Carnation und im permanenten Ausdrucke. Das Ideal in der Poeſie muß nun Ideal der Handlungen ſein, nicht Ideal moraliſcher Weſen, denn es würde Uebertreibung ſein, von dem Dichter vollkommen moraliſche Weſen zu verlangen.

Hebbel.

Die Marie Magdalene Hebbel's, in mancher Hinſicht ſehr lobenswerth, leidet daran, daß die Kälte des rechnenden Dichters, dem die Perſönlichkeiten nur Zahlen waren, auf ſeine Perſonen überging. Schiller giebt ſeinen

Personen gern von seiner Wärme, Hebbel von seiner Kälte.

Der Dichter schließe menschlich mit dem Todesurtheile, damit ist das Reich des Tragischen aus, die vergeblichen Windungen und Krümmungen des gewissen Opfers sind nicht mehr tragisch, sind gräßlich, und passen nicht für die edelste Gattung der Poesie, sondern sind für die Leierorgel der Bänkelsänger. Der Dichter ist der Richter, nicht der Henker.

Endpunkt des Tragischen.

Das Geschick darf nicht als ein unabänderliches Uhrwerk dastehen, so daß man weiß, in so und so viel Minuten muß es ausheben und das unter ihm liegende Opfer ohne Rettung zermalmen. So wie dies geschieht, so ist es um das freie selbstthätige Spiel des Geistes gethan, so ist eigentlich das Stück schon aus.

Nebenhandlungen.

Nebenhandlungen und Nebencharaktere sollen weiter nichts, als die Haupthandlung und die Hauptcharaktere motiviren und gruppiren.

Modern französisches Drama.

Ich glaube, daß die neueren französischen Dramatiker die Sache so machen: Nachdem die Expositionsscenen und die äußersten Umrisse der Handlung erdacht sind, sagt der Autor zu sich selbst: Jetzt muß Der auftreten, den man am wenigsten erwartet. Das wird möglich gemacht, wenn auch nicht wahrscheinlich. Dann muß Der kommen, von dem der Zuschauer zum Besten der Personen, für die er sich interessirt, am meisten wünscht,

er komme nicht. Es muß Das geschehen, wovon man wünscht, es geschehe nicht. Auch das wird möglich gemacht und immer wieder das Erste mit dem Neuhinzugekommenen in möglichste Harmonie und Verbindung gebracht. Dazu wird darauf gesehen, daß gegen das Ende eines Aufzugs womöglich die sämmtlichen Personen des Aufzugs, am Ende des Stückes die des Stückes auf der Bühne sind. Nach dieser Methode ist es eben nicht zu schwer — wenn auch kein Kunstwerk — doch ein Kunststück zu Wege zu bringen, und solch ein Dramatiker rangirt dann wenigstens mit dem Taschenspieler. — Hinsichtlich der Einheit der Scene gilt, was Schlegel von den französischen Klassikern sagte — es müßte heißen: „der Schauplatz ist auf dem Theater" — auch für die Scribe's und seiner Schule. Ebenso sind ihre Expositionen unwahrscheinlich und fallen aus dem Tone. Ihre Figuren haben scharf ausgeschnittenes Profil, aber keine Tiefe. Man merkt, daß sie nur für die drei Stunden der Aufführung gemacht sind, sie haben etwas von den mechanischen Figuren, die, so lange das Uhrwerk in ihrem Innern geht, erstaunenswerthe Bewegungen machen; aber sie haben kein selbstständiges Lebensprincip; sie haben Charakter und Persönlichkeit nicht für sich, sondern um die Zuschauer zu unterhalten. Es sind Marionetten, deren Bewegungen man nicht aus ihrem Innern heraus, sondern an den Drähten ansieht, was sie jetzt für ein Kunststück machen werden. Sie sind nicht, sie repräsentiren nach einer Convenienz, — Papiergeldmenschen, — sie sind die Karten, mit welchen der Taschenspieler Kunststücke macht und das Publikum findet ein ähnliches Amüsement, wenn es just die Karte fallen sieht, von der es dies am allerwenigsten erwartet

hatte. Wie der Dichter nun ein Taschenspieler, so muß der Schauspieler eine Art Gliederpuppe sein. So sind auch die Figuren, die nur von einer Seite dem Publikum gezeigt werden, auf der andern gar nicht ausgeschnitten und colorirt. Alles existirt nur, soweit es dem Zuschauer gezeigt wird. Der philosophische Betrachter, der die Figuren genau zu betrachten gewohnt ist, findet denn Figuren mit einem Arme, mit einem halben Gesichte, er bemerkt schon aus der Ferne, daß die Figuren keine Rundung haben. Die Kälte, die über das Ganze ausgegossen ist, wird nothwendig, denn alles Mechanische ist an sich kalt und das Gefühl würde in dieser Umgebung nur lächerlich werden. Da sind keine Gefühlsabstufungen, keine Seelenzustände, wie sie wirklich sind; da ist kein Wachsen, kein Werden; der Draht wird angezogen und der Mechanismus thut seine Schuldigkeit. Sprühteufel, die explodirend Erstaunen und Ueberraschung erregen, aber nichts hinterlassen als Dampf.

— Ein Stoff für Alle, eine Form für Viele, einen Inhalt für die Besten; Klarheit, Raschheit, Nachdruck.

Mäßigung beim Schauspieler.

Was Shakespeare den Hamlet von den Schauspielern verlangen läßt: „mitten in dem Strome, mitten in dem Sturme, mitten im Wirbelwinde der Leidenschaften müßt ihr noch einen Grad von Mäßigung beobachten, der ihnen das Glatte und das Geschmeidige giebt", das erfüllt er selber in der Dichtung. Dies ist's, was man bei ihm fleißig studiren muß. Auch wo dieses Anhalten in der Eile durchaus nicht im speciellen Charakter der sprechenden Person liegt, findet man dasselbe. Er fixirt die einzelnen

Grade des Leidenschaftsausbruches vor dem Ohre und Auge des Zuschauers im Widerspruche mit der Natur, die zum Aeußersten eilt und giebt ihnen eine gewisse Ruhe und Breite; dadurch wird Alles deutlich, und auch das Aeußerste erschreckt den Zuschauer also künstlerisch gemildert nicht; es ist immer, als wäre etwas noch Ungeheueres vorhanden, was der Dichter aus Schonung verschweige. Und dennoch nimmt dies dem Eindrucke nichts, sondern macht ihn nur überzeugender. Der Affekt eilt nicht so schnell, daß unsere Fassungskraft und unsere Sympathie nicht Schritt halten könnten. Zugleich gewinnen die Personen durch das à plomb der immer noch gemessenen Rede selbst ein à plomb und werden plastischer; das Ungreifbare scheint greifbar zu werden. Was die Leidenschaft an Plötzlichkeit verliert, gewinnt sie an Nachdruck.

Verbindung des Komischen und Tragischen.

Das Komische ist der natürliche Feind des Gravitätischen, es verhält sich zum Tragischen wie die sogenannte geforderte Farbe zu der andern (Göthe); wenn man nicht Roth mit Grün abwechseln läßt, so wird zuletzt das Roth selber Grün. So wird das Tragische komisch, das Komische langweilig. In der Beimischung von Humor liegt eine Art Inoculation der komischen Kuhpocken, damit nicht die Menschenpocken, d. i. der Umschlag in's Lächerliche eintrete. Dann vollendet sich durch die Hinzuthat des Komischen zum Tragischen erst die Weltganzheit, die Ganzheit des Lebens. So haben Shakespeare's Figuren ihr charakteristisches Pathos nicht immer wie ein Kleid am Leibe, sie haben

noch andere leichtere Charakterzüge, die in mittleren Zuständen jene so lange ersetzen, bis sie wieder eintreten, und besonders in diesem Wechsel liegt eine wunderbare Wirklichkeit ihres Lebens und des ganzen Stückes. Die vertraulichste Sprache gewöhnlicher Zustände und der kühnste Schwung des Pathos in den außerordentlichsten Situationen; dazwischen eine Unendlichkeit von Mitteltinten.

Charaktere Shakespeare's.

Das Tragische, was Molière einmengt, giebt seinen Lustspielen erst die Tiefe und das à plomb, wie das Komische, was Shakespeare der Tragödie einmengt; er vermittelte dadurch das Wirkliche und Gewöhnliche mit dem Poetischen.

Molière und seine Nachfolger haben Einen Charakter zum Centrum ihrer Stücke gemacht: dasselbe that Shakespeare, nur daß er dem Charakter auch eine Persönlichkeit gab, was Molière zu seinem Nachtheile nicht that.

Shakespeare giebt gern zwei oder mehreren Charakteren eine ähnliche Situation; dadurch werden zwei neben einander laufende Handlungen organisch verbunden; zugleich ist die Verschiedenheit, mit der sie sich darin benehmen, anthropologisch interessant und moralisch dient zuletzt der Eine dem Andern zum Gericht und zur Folie. So Lear und Gloster, Hamlet und Laertes, Timon und Apemantus, Orsino und Malvolio (in der Einbildung des Einen zu lieben, des Andern geliebt zu werden), so Macbeth und Banquo, Brutus und Cassius, Antonio, und Shylock (den Einen treibt sein Unstern zu wohlfeiler Resignation, den Andern zu übermäßiger Rachelust), Othello und Jago, in der verschiedenen Art, wie

Beide den vermeintlichen Ehebruch der Gattin rächen, der Eine als Schurke, der Andere als Ehrenrichter. Immer aber gehen, wenigstens im Trauerspiel, Beide zu weit — niemals ist Shakespeare an der Klippe der vollkommenen Charaktere gescheitert.

Der Held des Stückes, die Sonne, im vollen Lichte, die übrigen Personen wie die Planeten nur auf der dem Helden zugewandten Seite hell und vom Lichte verschiedenen Grades erhellt.

Stimmung der Scenen.

In Shakespeare ist Alles individualisirt und dann durch Erhöhung und Verstärkung idealisirt. Jedes seiner Stücke hat seine eigene heitere oder trübere Atmosphäre. Jede Scene hat wieder ihre Stimmung; seine wunderbarste Kunst, wie er Alles, was sie nur erwecken kann, an einander reiht, und so auch die Phantasie, nicht allein den Verstand, zum Kühnsten vorbereitet. Die Stimmungen aller Scenen setzen wiederum die Stimmung des Ganzen in ähnlicher Weise zusammen, eine Art Causalitätsnexus der Phantasie. — Dadurch, daß er solchergestalt hauptsächlich auf die Phantasie wirkt, macht er es dem Gemüthe möglich, das Herbste zu tragen. In der Empfindung des Großen vermählt sich Schmerz des Gemüthes und Lust der Phantasie; so wird die Hälfte der Last der elastischeren Phantasie überlassen und das Gemüth muß nicht unterliegen. — Jeder Ausdehnung des Gefühls giebt er sogleich einen Inhalt von Lebenserfahrung und Lehre. Dies ein Hauptpunkt; dadurch hat er, wenn auch den Scheitel am Himmel, doch immer den Fuß stramm auf der Erde.

Natur in der Kunst.

Natur in der Kunst kann nichts anderes heißen als die täuschendste Wirklichkeit einer künstlerischen Darstellung, das vereinte Werk des Verstandes und der Phantasie.

Typische Behandlung.

Jedes Stück muß einen einzelnen Fall typisch behandeln, der die ganze Gattung Fälle im Wesentlichen in sich abspiegelt. Wie der ganze Inhalt, so muß jeder Charakter wiederum ein solcher Typus sein, desgleichen jede Nebenhandlung; die ganze Poesie der Art wird dadurch zu einem Spiegel des Weltlaufes. Jedes Stück muß, wie es selbst Einen Fall unter vielen darstellt, diesen so vollständig und individuell ausmalen als möglich, ohne das Typische zu verwischen; jedes Einzelnste muß zu diesem Ganzen gestimmt sein; Natur, geschichtlicher Boden, Situation, Leidenschaft, Sprache, raschere oder bequemere, leichtere oder gewichtigere Bewegung. Nichts darf als Phrase erscheinen; Alles muß aus dem Stoffe selbst genommen sein und sich auf seine Idee beziehen. Jeder besondere Stoff wird so seine besondere Form gewinnen, seine organische von Innen heraus.

Behandlung der Leidenschaft bei Shakespeare.

Bei Shakespeare ist keine Figur ganz in eine Leidenschaft verwandelt, sondern sie hat wenigstens Augenblicke, wo sich das Gleichgewicht des Menschlichen in ihm wiederherstellt, oder sich dem Gleichgewichte wenigstens nähert, oder wo sie, durch äußere Umstände genirt, dies zu vergessen scheint (Hamlet beim ersten Auftreten der Schauspieler, nach deren Abgange die Selbstverachtung

ihn doppelt packt). Dies geschieht gewöhnlich in beiläufigen Bemerkungen, auf die ihn sein Zustand führt, in Bemerkungen über sich oder Andere, Vergleichungen u. dergl., die oft wie ein Commentar über die psychologischen Processe sind, Offenbarungen der Intentionen des Dichters. Oft stehen die Bemerkungen in scheinbarem Widerspruche mit den herrschenden Leidenschaften, aber das ist eben die Natur der Leidenschaft, daß der von ihr erfüllte Mensch wie ein an einer fixen Idee Laborirender über Dinge, die diese Idee nicht berühren, ganz vernünftig denken kann, ja über diese Idee selbst, ohne sich doch von ihrem Zauber losmachen zu können. Ein schlagendes Beispiel der von der Leidenschaft des Trunkes Besessene, der Wollüstling ꝛc. Dieser kann von dem Gedanken der Reinheit zu Thränen gerührt werden, aber der Engel in ihm wacht nur so lange, als das Thier schläft, und das Thier beschmutzt dieselbe Reinheit, die den Engel gerührt hat. Aus dieser momentanen Freiheit in der Knechtschaft entstehen die humoristischen Blitze, das Lächeln im Weinen und umgekehrt, der Selbsthohn, das Selbstbelächeln, das Mitleid mit sich selber, gleichsam des Freien in uns mit dem Bewältigten in uns. Dieses Wissen um sich selbst giebt den Shakespeare-Figuren oft die Selbstständigkeit und das Ueberzeugende ihres Daseins, indem ihre beiden Seiten sichtbar werden; zugleich auch die plastische Ruhe, die so sehr imponirt.

Keine Leidenschaft zeigt sich an sich selbst als immerwährender Affect, jede ist nur eine Neigung zu einem Dinge, die ihre Ebbe und Fluth haben kann. Der Besitz macht aus ihr ein ruhig Fortbestehendes; aber bei jeder Kreuzung, bei jedem Hindernisse flammt sie auf, und oft

zeugt nur dieſe ſtellenweiſe hervorbrechende Flamme von der Kohle, die unter der Aſche ſonſt ungeſehen glimmt.

Tragiſche Nothwendigkeit.

Tragiſche Nothwendigkeit iſt die Trägerin der tragiſchen Stimmung. Sie beſteht darin, daß der tragiſche Ausgang ſchon im Anfange des Stückes ſich ahnen läßt, und während des ganzen Stückes dieſe Ahnung ſtetig wächſt, bis ſie mit der Kataſtrophe zur Gewißheit wird. Das Schrecklichſte überraſcht uns dann nicht mehr. Je gewiſſer wir einen ſchlimmen Ausgang ſchon im Anfange ahnen, je ſtetiger dieſe Ahnung wächſt, deſto milder wird die tragiſche Stimmung ſein. Je feſter die Situationen ſchließen, ſo daß ſie auch ein mögliches Ungefähr nicht ſcheint durchbrechen zu können, je weniger man dieſem Ungefähr überdies noch den Zugang gönnt, alſo je weniger man die Möglichkeit befürchten läßt, daß der ruhige, ſtete Verlauf des Ganzen plötzlich von einem Unvermutheten in Verwirrung gebracht werden könne, deſto mehr wird Mitleid und Furcht zu einer ſüßen Beſchäftigung, der man ſich mit Geiſt und Sinnen hingiebt. Womöglich gleich im Beginne muß der Held den Granatenkern verſchlucken, der ihn unwiederbringlich der Unterwelt zu eigen giebt.

Im Anfange des Dramas fordert der Charakter durch ein gewiſſes Thun oder Unterlaſſen das Schickſal heraus, er thut den erſten Stoß, von da an muß er ſich wehren bis zum Untergang an den natürlichen, nothwendigen Folgen ſeiner That.

Dialog bei Shakespeare und Schiller.

Was Shakespeare durch sein Individualisiren des Dialoges, durch Darstellung des Weltverkehrs hervorbringt, das erstrebte Schiller durch Ideenfülle, Sentenzen und musikalische Spracheffecte, d. h. die künstlerische Wirkung. — Shakespeare gab auf realistischem Wege, alle Seelen- und Sinnesvermögen anziehend beschäftigend durch die Abmalung der einzelnen Vorgänge, der Seele des Zuschauers, der überwältigenden Kraft der Situationen gegenüber, die zum Genusse eines Dichterwerkes nöthige Freiheit; Schiller that dasselbe auf dem entgegengesetzten Wege, auf dem des Verallgemeinerns. Shakespeare's Weg blieb innerhalb der Grenzen der Anschauung: Schiller ging über diese in die der Betrachtung hinaus. Shakespeare that, was er als Poet thun mußte, Schiller that es als Philosoph. Shakespeare besiegte das Leben, den Stoff durch dessen poetische Bewältigung, Schiller, indem er sich philosophisch über denselben erhob, also immer doch durch eine Flucht vor dem Leben und dem Stoffe selbst. Sein Fehler, daß er immer noch ein außerhalb der Bedingungen seines Stoffes und seiner Charaktere gelegenes Schöne und Poetische in seine Stücke hineinträgt, welches jenem widerspricht, anstatt dies Poetische, dies tiefere Interesse aus dem Stoffe selbst heraus zu entwickeln, wie es Shakespeare macht. Das Ideale eines Dramas muß in der Composition liegen und in der Steigerung der Charaktere; sein äußerer Verlauf muß so genau als möglich den Weltverlauf selber abbilden, den idealen Himmel über der realen Welt.

Erwartung im Drama.

Je früher die Erwartung des unglücklichen Ausganges erregt wird, je früher die Möglichkeit eines glücklichen Ausganges verschwindet, desto milder wird die tragische Stimmung. Die Personen dürfen hoffen, der Zuschauer nicht; er muß immer wissen, daß diese Hoffnungen und die Anstrengungen der Personen, sie zu realisiren, vergeblich sind. — Auch zu verhüten, daß die künstlerische Täuschung zu einer wirklichen werde oder dieser sich zu sehr nähere. Die Personen sollen in der Gewalt wirklichen Leidens erscheinen, der Zuschauer soll tragisches Mitleid, d. h. durch die Kunst verklärtes, zum Genuß gemachtes, empfinden. Dazu ist das Eingeständniß nothwendig, daß das Kunstwerk keine Wirklichkeit sein will. Hülfsmittel sind Idealität der Darstellung, Vers, Betrachtungen, bildlicher Ausdruck.

Coriolan.

Kein Charakter, außer Coriolan, hat bei Shakespeare eine Umkehr; sie gehen wie ein reißender Strom gradaus, von einem Punkte nach der richtigen Mitte bis in ihr Uebermaß, in dem sie sich zerstören; sie sind gewissermaßen moralische Warnungsbilder, in denen die in ihrer Eigennatur schlummernde Gefahr, durch irgend ein Aeußeres geweckt, aufsteht und sie unaufhaltsam mit immer wachsender Schnelle zur Selbstvernichtung treibt.

Tragische Zweckmäßigkeit und Nothwendigkeit.

Ein gutes Stück ist eigentlich nichts als eine Katastrophe und ihre sorgfältige Motivirung durch Charaktere und Situationen, durch welche der Verstand zufrieden-

geſtellt, die Phantaſie angeregt, das Gefühl befriedigt wird. — Tragiſche Nothwendigkeit kann eigentlich nichts heißen als tragiſche Zweckmäßigkeit, richtige Berechnung jedes einzelnen Momentes im Ganzen auf den Zweck des Ganzen, Uebereinſtimmung des Erfolges mit den erregten Erwartungen; daß alſo der Poet nirgends eine Erwartung im Zuſchauer erregt, die nicht erfüllt würde, und nichts ſich erfüllen läßt, was nicht erwartet wurde. Das iſt im größeren Sinne Motivirung. Die pragmatiſche Motivirung geht auf den Zuſammenhang der Handlung in ſich und für ſich; dieſe — die künſtleriſche, wenn ich ſo ſagen darf — auf den Zuſammenhang zwiſchen der Handlung und den Empfindungen des Zuſchauers. Jene bewirkt, daß die Handlung eine mögliche, wahrſcheinliche, geſchloſſene, dieſe, daß ſie eine das Gefühl ergötzende, befriedigende, eine künſtleriſche Stimmung erweckende ſei; jene, daß ſie objektive, dieſe, daß ſie ſubjektive Wahrheit hat; jene, daß ſie Verſtand hat, dieſe, daß ſie dem Verſtande und den übrigen Seelenkräften gefällt. Hier zeigt ſich nun auch der höhere, der eigentliche Kunſtverſtand. Dieſe Uebereinſtimmung der objectiven Welt des Werkes, der Darſtellung der äußeren Geſetze der Dinge mit den Forderungen der ſubjectiven und ihren inneren Geſetzen macht die ſogenannte Nothwendigkeit eines Kunſtwerks aus und iſt das erſte Kriterium der Klaſſicität deſſelben. Der Poet muß ſich alſo im Ganzen wie in jedem einzelnen Momente als Poet und als Zuſchauer zugleich verhalten; er muß mit der größten Vertieftheit in das Werk zugleich darüber ſtehen, mit der größten Hingabe an daſſelbe die größte Unbefangenheit ihm gegenüber vereinen.

Sowie tragische Nothwendigkeit vorhanden ist, stört selbst das Komische nicht. Ja, es kann die Wirkung der Situationen noch durch den Contrast erhöhen, wenigstens einen Erfrischungspunkt bieten. Desgleichen wirkt das Erwachen der Hoffnung bis zur Zuversicht in den Personen tragisch, wenn der Zuschauer weiß, daß diese Hoffnung eine vergebliche, ja um so milder, je gewisser der Zuschauer dies weiß. Wird dagegen der Zuschauer selbst zur Hoffnung verleitet, so wird er so zu sagen zu einer der spielenden Personen selbst, er wird aus der ruhig ergebenen Fassung künstlerisch erweckten Mitleids in die Kämpfe der Personen selbst gezogen, wie diese von Furcht in Hoffnung, von Hoffnung in Furcht hinübergerissen; er erlebt die schrecklichen Schicksale, anstatt aus der sichern Zuflucht der Beschauung heraus sich an ihnen zu genießen. — In der Antigone ist das Schicksal wie im Shakespeare behandelt; ohne alles Wunder folgt die Strafe nicht allein auf die Schuld, sondern auch aus der Schuld. Kreon, der tragische Held, tödtet im Eigensinne die Geliebte seines Sohnes; dieser, da er sie nicht retten kann, stirbt ihr nach; ihm die Mutter, und so hat der Held sich selbst gestraft. Er hat mit aller Zurechnung gesündigt, der Oedipus, der Ajas, die Dejanira, der Orestes nicht; in den drei ersten dieser Fälle ist Verblendung oder absichtliche Täuschung, in dem letzten sogar ein göttlicher Befehl an die Stelle der zurechnungsfähigen Leidenschaft getreten. Die Reinheit und Nothwendigkeit des Schicksals in der Antigone ist es wohl, die uns dieses Stück näher rückt als die anderen antiken Stücke. Auch hat diese Tragödie vor den übrigen des Sophokles voraus, daß nicht blos die Katastrophe, sondern auch die

Schuld in Handlung dargestellt ist. Es ist im Stücke ein Bewerben um den Tod, eine Sterbewollust. Eine gewisse süßschmerzliche Stimmung wird in der ersten Scene erregt und durch das Ganze festgehalten. Eben daß man nicht zu vorübergehender vergeblicher Hoffnung verführt wird, der Antigone könne irgendwo von außen her eine Rettung kommen, das läßt Einen heimisch werden und bleiben in dieser Stimmung. Eigenthümlich, daß der Faust (besonders Gretchens Schicksal) mir ganz dieselbe Empfindung gab wie die Antigone; die Empfindung des Schönen. Die Seele entfaltete wie die vorher geschlossene Blume diesem milden Strahle ihre innersten Tiefen. Keine Stelle darin, die übermächtig auf Rührung oder irgendwelche Erschütterung gewirkt und dadurch irgend ein Vermögen des Zuschauers einseitig zur Reaction gezwungen hätte. Es waren nicht Empfindungen, nur Empfindung, man hörte keine Töne, nur ihre Harmonie. Der Schmerz war zu einem Genusse gemacht.

Aufgabe des Komischen in der Tragödie.

Das Gemüth bedarf, um die immer fortgesetzte Steigerung des Tragischen nicht allein zu tragen, sondern auch das Poetische darin zu genießen, von Zeit zu Zeit einer Erheiterung, Erholung. Daher die Einmischung des Komischen. Diese darf nicht aus dem tragischen Centrum entnommen sein, wenn sie ihm auch als Parodie verwandt sein kann. Man darf nicht glauben, daß Aussichten auf guten Ausgang zur Erholung von der Furcht vor Schlimmem dienen; im Gegentheil machen sie diese leicht unerträglich. So im Erbförster, wo ich wunderlicherweise diesem Irrthum anheimgefallen sein muß.

— Eine aufblitzende Möglichkeit von Rettung bringt eine übelangebrachte Reaction und wirklichen Verluſt der ſchönſchmerzlichen Stimmung. Die Empfindung vermag ihrer natürlichen Schwere nach nicht die zwei Richtungen zugleich mit Leichtigkeit und daher mit Luſt zu verfolgen. Iſt die Reaction einmal eingetreten, ſo will ſie zu ihrem Rechte kommen, und wie die Seele vorhin die ſtörenden heiteren Vorſtellungen abwies, ſo werden ihr jetzt die ſchmerzlichen ſtörend und peinlich. Dieſer pſychologiſche Erfahrungsſatz iſt die Baſis der tragiſchen Stimmung und aus ihr laſſen ſich die weſentlichſten Geſetze der Tragödie ableiten.

Gegenwart des Drama's.

Das Drama muß in jedem Momente Gegenwart ſein; das Vergangenheitsſchwangere iſt das Epiſche, das Zukunftsſchwangere das Dramatiſche.

Grenzen des Poetiſchen.

Die Grenzen des Poetiſchen ſind ſchwer zu beſtimmen. Es giebt Stoffe, die keine Behandlung äſthetiſch machen kann, z. B. Alles, was an das Criminaliſtiſche erinnert. Alles Stroh, das die Darſtellerin des Grethchens an ſich hängen hat, kann das Aeſthetiſche der Scene nicht ſo beeinträchtigen, als die bloße Nennung des „Zuchthauſes" thun würde. Alles Kleinliche iſt unpoetiſch, daher alle Darſtellungen aus dem gewöhnlichen Familienleben, die Darſtellung mag idealiſtiſch oder realiſtiſch ſein. Iſt ſie idealiſtiſch, ſo fällt uns die Unwahrheit auf, weil uns die Sache zu bekannt iſt. Iſt ſie realiſtiſch, ſo kann ſie höchſtens mit dem treuen Portrait — in der Malerei — rangiren.

Die Poesie verfährt nach den Gesetzen der Erinnerung; sie ändert nicht, was geschehen, aber sie mildert es künstlerisch. Daher sind, wenn alles Andere gleich, die Stoffe poetischer, die in der Vergangenheit liegen; sie erlauben eine künstlerische Darstellung. Wir haben keinen andern Maßstab, sie zu messen, als das rein Menschliche; mit Stoffen aus der Gegenwart und aus der nächsten Nähe ist es anders. — Die Leidenschaft ist poetisch, wenn sie groß ist, nicht blos stark oder heftig, und einen großen Gegenstand hat. Stolz, Ehrgeiz, Herrschsucht, Freiheitssucht, Liebe können es sein; Trunksucht, Spielsucht, Putzsucht nicht, weil sie weder an sich groß sind, noch auf einen großen Gegenstand gehen können. Im Poetischen ist jederzeit eine ungewöhnliche Thätigkeit der Phantasie. Sie nimmt die Dinge der Wirklichkeit, läßt ihnen ihre Qualität, vergrößert aber die Quantität. Sie giebt uns Menschen, nur größer, sonst wie sie in der Wirklichkeit sind. Das für den Zweck der Darstellung Unwesentliche läßt sie fort. Auch die Karrikatur kann poetisch sein, das treue Portrait nicht. — Das Poetische bleibt sich in aller Zeit gleich, das Aesthetische nicht. Letzteres hängt ab von dem Bildungsstande einer gewissen Zeit.

Bereich des Poetischen und Aesthetischen.

Das Poetische hat nur die Prosa, die Wirklichkeit im blos verständigen Sinne zum Gegensatze und zur Grenze. Wo die Größe der Gestalt und Denkart, die Expansion oder die Tiefe der Empfindung der Stoff des ordnenden Verstandes ist, da ist Poesie; wo beides den Verstand verdunkelt, da ist das Phantastische. Das

Poetische hat also blos die Qualität zum Maßstab. Mit dem Aesthetischen ist es anders; dies wird am Maße der Quantität gemessen. Es ist ein concentrischer Kreis von kleinerem Halbmesser, innerhalb des Kreises des Poetischen gezogen. Die höchsten Grade der expandirenden und der intensiven Phantasie sind immer noch poetisch, aber ästhetisch sind sie nicht mehr. Ein Spieler um Geld ist unpoetisch; einer, der mit dem Teufel um sein Leben würfelt, ist poetisch. — In der idyllischen oder satyrischen Poesie wird die Schlacht zwischen der Poesie und der gemeinen Wirklichkeit geschlagen; in der eigentlichen Poesie ist der Kampf vorbei; das gemeine Wirkliche liegt besiegt zu Boden und die Poesie begeht ihr Siegesfest. — Mein Hauptfehler war, daß ich Stoffe zur Tragödie aus dem Kleinleben nahm. Dieses sagt in seiner Beschränktheit und Kleinlichkeit höchstens dem eigentlichen Idylle zu. Mit den höheren Gattungen der Poesie läßt es sich nicht vereinen. Der Hauptvorzug des dargestellten Kleinlebens, treue Portraitirung, ist allem Schwunge entgegen. Man kann die poetische Wahrheit, die in der innigsten Uebereinstimmung aller Erfordernisse besteht, nicht erreichen. Giebt man der Sprache poetischen Gehalt, so steht sie mit der unpoetischen Situation und mit den beschränkten, kleinlichen Motiven im schreiendsten Widerspruche. Läßt man sie die Sprache der Bildung reden, so muß man aus unbefangenem Munde die einfache Frage erwarten, die alle durch poetische Unwahrheit gewonnenen Schönheiten über den Haufen wirft: Warum hat der Dichter nicht gleich gebildete Leute und eine Handlung ersonnen, zu der die Sprache paßt? Wir haben ein Warnungsbild in Geßner. Die weißen und rothen Rococcofiguren

der Daphnen, Chloen ꝛc. sind verschwunden, die derben Portraits des wirklichen Kleinlebens, die Dow's, Tenier's, Breughel's ꝛc. gelten noch. Durch die Entfernung, durch das uns Fremde in Tracht und Sitte, sind sie gewissermaßen poetisch geworden, der Uebermuth, der in manchen steckt, die komische Idealisirung ist an sich poetisch; die Wahrheit, mit der sie aufgefaßt sind, bringt uns das Fremde nah, und erhält es allen Zeiten begreiflich. — Die einfache und anspruchslose Portraitirung der kleinen Zustände hat und wird sich noch lange in den „Jägern" und ähnlichen Schauspielen erhalten. Kabale und Liebe, in seiner poetischen Auffassung, erscheint uns nach wenig mehr als einem halben Jahrhundert schon als Parodie seiner selbst. Die einzige Figur im Stück, die die andern und damit das ganze Stück überleben wird, ist gerade die einzige darin, die man ein treues Portrait nennen kann, der alte Miller. Er ist durchaus prosaisch gehalten und nur die Leidenschaft giebt ihm ein Etwas, wie poetischen Anhauch; das ist aber in der gemeinen Wirklichkeit ebenso, und er spricht kein Wort, das ein Mann in seiner Lage in der Wirklichkeit nicht auch gesprochen haben könnte. Ich glaube, der unpoetische Stoff kann nur in seiner Wirklichkeit aufgefaßt, bleibend interessiren.

Die wahre Poesie muß sich ganz von der äußeren Gegenwart loslösen, sozusagen von der wirklichen Wirklichkeit. Sie darf blos das festhalten, was dem Menschen zu allen Zeiten eignet, seine wesentliche Natur, und muß dies in individuelle Gestalten kleiden, d. h. sie muß realistische Ideale schaffen. Sie darf nicht das Wilde und Ungeheure mit Gewalt herbeiziehen, aber auch nicht der unmännlichen Schwäche einer Zeit, die mit ihr

vergehen wird, ſchmeicheln und ſie dadurch hätſchelnd noch mehr ſchwächen helfen. Aber ich thue unſerer Zeit Unrecht, ſie iſt im männlichen Aufraffen begriffen. Wäre ſie es aber auch nicht, der Dichter muß erſt nach ſeiner Pflicht gegen die Kunſt und dann erſt nach der gegen das Publikum fragen. Sein höchſtes Geſetz iſt poetiſche Wahrheit. — Und ſtimmen nur ſeine Gebilde mit ihren Bedingungen überein, ſo mag er kühn bis an die Grenze gehen, die nur Willkür ſetzen kann.

Diejenigen Gattungen, die nur amüſiren ſollen, tragen ihre Grenzen in ihrem ausgeſprochenen Zwecke. Die Tragödie ſoll mehr, ſie macht ſogar Kühnheit zur Pflicht. — Heute iſt dieſe und jene Blume in der Mode, man findet ſie auf jedem Fenſterbret, auf jedem Damenſchreibtiſche. Draußen im Felde ſteht eine weit reichere und ſchönere; kein Menſch ſieht nach ihr, denn ſie iſt keine Azalee, kein Rhododendron. Heute wenigſtens; ob auch morgen oder übermorgen? Und pflückt ſie auch übermorgen Keiner, ſo hat ſie ſich ſelbſt geblüht!

B. Studien aus den Jahren 1851—1855.*)

Romeo und Julia.

Der harmonische, schöne Eindruck dieser Tragödie entsteht daher, daß die beiden Liebenden alles Interesse in sich konzentriren, daß der schmerzliche Ausgang nur von ihnen selbst kommt. Sie tödten sich beide selbst; keine barbarische oder gewaltsame Handlung eines Dritten erregt Haß, oder, wenn er es thun müßte, leitet er nicht einen Theil des Interesses von dem Paare auf sich. Sie leiden das Aeußerste nur durch ihr eigenes Handeln. Auch die Schuld tritt Mitleid erregend auf. Der Familienhaß — ein Verhältniß, keine Person, ein Ding, das weder Liebe noch Haß erregen, und daher kein Theilchen Interesse den Liebenden entziehen kann, ihnen vielmehr erst recht Interesse giebt durch die rührende Situation, die er bilden hilft. Daher der große Nutzen einer Situation oder auch Thatsache, wie im Hamlet, die vom Anfange des Stückes feststeht bis zu Ende, sie vertritt die Stelle einer Hauptperson, und nimmt dem Helden nicht so viel Interesse weg, als eine Hauptperson gethan hätte.

*) Manuscriptband I. Heft 1. gr. 4°. 248 Seiten.

Julia von Hebbel.

Das Epische überwiegt durch das Ganze das Dramatische. Die Charaktere exponiren sich mehr durch Erzählung als durch Handlung, meist durch charakteristische Anekdoten von ihnen selbst; die sie sogar sich selbst erzählen. Von einer Steigerung ist nicht die Rede. Auch die Motive zu ihren Handlungen werden erzählt, und zwar möglichst individualisirt. — In der Behandlung ist nichts ausgespart, kein Anwachsen, keine Unterordnung; Großes und Kleines tritt mit demselben Anspruch auf, kein Ruhepunkt, kein Anhalten, keine Beschleunigung. Wie eine Lavafluth schwerfällig unter der im Laufe zu Schlackenmassen gerinnenden Decke wälzt sich das Stück fort; immer gerinnt die Handlung unterwegs zur Erzählung. — Bei Hebbel, wie bei Rich. Wagner leidet der dramatische Fluß unter der Absicht, in jeder Rede, ja in jedem Worte bedeutend zu sein. — Bei Shakespeare haben die Charaktere ihre Ruhepunkte, ihr Eigentlichstes zeigt sich nur, wenn es herausgefordert wird durch die Situation; Hebbel's Charaktere sind Tag und Nacht in ihrer vollen Wappenzier; jede seiner Personen ist beständig auf der Jagd nach den eigenen charakteristischen Zügen. — Der Charakter ist in jedem bis zur Monomanie gesteigert. Sie wissen alle, daß sie Originale sind, und möchten bei Leibe nicht anders erscheinen. Daher kein Zug bei Hebbel, wie bei Shakespeare und in der Natur meistentheils, wodurch ein Charakter sich ohne, ja wohl wider Wissen und Willen verriethe, keiner, in dem eine Figur die andere charakterisiren will, und sich dadurch selber charakterisirt, ohne es zu denken.

Die Charaktere sind durchaus blos mit ihrer Lokalfarbe gemalt; kein Reflex; sie gehen neben einander, ohne sich durch Berührung gegenseitig zu modifiziren, wie z. B. der Ruhige den Hitzigen noch hitziger macht; der Hitzige den Ruhigen noch ruhiger; sie sprechen überhaupt nicht mit einander, nur zu einander; es fehlt der eigentlich dramatische Dialog. So verschieden die Züge der einzelnen Charaktere, so gleich ist die Art, wie sie sie auskramen, in Erzählung gelegentlich ihnen einfallender Dinge, die sie gethan oder gesagt; das Haschen nach auffallenden Bildern ist Allen gemein. — Die Oekonomie ist nach altgriechischem Muster; das Stück gleicht in dieser Hinsicht einem Euripideischen, bis auf die Erzählung am Ende, und wirklich hat es keinen Schluß, und könnte auch keinen anderen haben, als einen Euripideischen, etwa, daß nun die Oreade, die Nachbarin des Bertramschen Schlosses, in einem Epiloge den Ausgang Bertram's und der Liebenden prophetisch vorausnehmend, erzählte. — Hebbel hat die drei unvereinbarsten Dinge in seinem Drama vereinigen wollen: modernsten Stoff, Shakespeare'sche Charakteristik und antike Form; größte Konzentration der Handlung bei ausgeführtester Charakteristik. Die Bilder selbst sind meist von einer unnachahmlichen Größe und Schönheit. — So lange die Charaktere sich episch rüsten, d. i. einen Charakterzug nach dem andern anlegen in einem Gespräche, das mehr eine Erzählung ist, in der sich mehrere ablösen, indem sie thun, als sprächen sie mit einander, ist Alles herrlich, sowie es zu eigentlicher Handlung, zu wahrhaft dramatischem Dialog kommen soll, wird es absurd; so z. B. die Scene Julia's mit Pietro, dann der

ganze dritte Akt. Ist das eine Schwäche seines Talents, die zu verstecken er diese Form gewählt hat? Und verficht er diese Form als die rechte, um jene Schwäche zu einer Stärke zu machen? — Ueberhaupt sind die Hebbel'schen Figuren, weil sie nicht Naturvermögen, wie die Shakespeare's, sondern Denkarten darstellen, Lebensanschauungen, — epischer Art, weil seine Probleme mehr kulturhistorische, als psychologische sind. Darin steht er Shakespeare schroff gegenüber. Die Leidenschaft ist an sich theatralisch und dramatisch, theatralisch durch ihre Energie, dramatisch, weil sie eine Entwickelung hat, tragisch, weil sie sich ein Schicksal bereitet, das des Menschen eigenes ist, während das Schicksal bei Hebbel mehr ein Ergebniß der Zeit ist, in der seine Menschen leben, als das ihres eigenen Thuns. Sie leiden nicht, was ihre eigene Natur, sondern was die Denkart der Zeit ihnen auferlegt, die in ihnen handelt. In seiner Vorrede zu Maria Magdalena wird das klar als seine Meinung vom Tragischen, in seinem Worte über das Drama noch mehr. Nicht mehr die verschiedenen Naturen, sondern die verschiedenen Denkarten werden in Konflikt zusammengebracht. Diese Maxime wird gewiß dem Gehaltreichthum des Dramas förderlich, aber ebenso gewiß seiner eigentlichen dramatischen Wirkung schädlich sein. Der Schauspieler wird in eine gewisse Willkür gerathen. Ein Charakter prägt sich theatralischer aus und unmittelbarer, als eine Denkart. Die Gesichtspunkte sind hier die wahren Personen, die Figuren bloße Träger, bloße Figuranten. Eigentliche Menschendarstellung würde hier nur nebenbei und von außen kommen, während sie bei Shakespeare das Centrum, der Zweck seines Schaffens sind.

Emilia Galotti von Lessing.

Das Mißlichste ist, daß der Prinz die Schuld hat, und die Galotti's das Leiden. Darum wirkt das Ganze nicht tragisch. Das Stück ist nun keine Tragödie, sondern eine sogenannte Rettungskomödie, dem Sinne nach. Ein Böswicht stellt der Unschuld eines Mädchens nach, aber diese bedrohte Unschuld wird gerettet — freilich durch den Tod; dieser aber ist kein tragischer. — Das Bewundernswürdigste, wie die Nothwendigkeit, dem Odorado den Dolch in die Hand zu spielen, wenn er ihn braucht, auch um der Steigerung von Odorado's Leidenschaft willen, den Dichter zu einer Schöpfung gebracht, wie die der Orsina; wie diese ganze lebensvolle Figur ihre Entstehung einem bloßen Behelfe dankt, wie dies durch ihre Erwähnung im ersten Aufzug und ihr Auftreten im vierten so verschleiert ist, daß sie so ganz wie um ihrer selbst willen zu existiren scheint. — Wie geschickt Lessing der Nothwendigkeit des Erzählens ausweicht, die Hebbel aufsucht! Wie er lieber die Umstände so rückt und erfindet, damit die Leute, was sie wissen müssen, um das Ganze der Handlung als nothwendig möglich zu machen, durch Kombination erfahren. Dieser Kunstgriff erspart nicht allein, daß erzählt wird und noch dazu erzählt wird, was der Zuschauer schon weiß oder selbst gesehen hat; jene Umstände bereichern auch das Detail der Gesammthandlung und die Kombination wird selbst zu einer Art Handlung und giebt nicht allein dem Kombinirenden Gelegenheit zu Theaterspiel, sondern auch den Gegnern. — Läßt er erzählen, so geschieht's nur, wenn die Erzählung durch den Affekt des Erzählers und

die nachhaltende Spannung des Hörers immer ununterbrochen, wiederum zu Handlung und Theaterspiel Anlaß giebt. — Bewundernswürdig, wie Lessing den Appiani, Conti, die Orsina und ihre Scenen in Charakter und Situation so bedeutend zu machen mußte, daß man ihnen nicht ansieht, daß sie bloße Behelfe sind, zur Steigerung und zum Maaße von des Prinzen Leidenschaft. — Man nehme die Orsina heraus, und sehe, wie die Masse des Stücks zusammenschmilzt. Wie künstlich und geschickt hat er sie mit dem Ganzen zusammengenietet und geschmolzen! — Wie trefflich ist die That vorbereitet! — Jeder Entschluß, jede That in einem Trauerspiele, und je näher und von je mehr Einfluß auf die Katastrophe, muß so sein, wie ein unbefangener Zuschauer nach Maßgabe von Charakter und Situation sie erwartet. — — Es ist getriebene Arbeit, ein kleines Korn Metall ist durch wunderbare Kunst zu einem großen und reichen Werke auseinander getrieben, dessen Werth eben fast blos in dieser Kunst besteht. Shakespeare's Werke sind dagegen massiv. — Auch bei Shakespeare sind, wie hier die der Orsina, diejenigen Scenen, die den wenigsten Handlungsinhalt haben, die reichsten oft an theatralisch-mimisch-charakteristisch-poetischem Gehalt, — Scenen, die ganz fehlen konnten; denn Odoardo konnte von der Claudia Alles erfahren, und ein Dolch war ja wohl auch zu bekommen.

— —

— — Ein Drama muß vollkommen geschlossen und vollkommen durchsichtig sein. Das macht die vollkommene Loslösung des Stoffes von äußeren Bedingungen nöthig. Er muß seine Bedingungen alle in sich selber haben und

wir müssen dies sehen. Alles, was geschieht oder Einfluß hat auf das Geschehende, muß aus einer Absicht hervorgehen. Alles Begebenheitliche im Stoffe muß in Handlung aufgelöst werden, deren Gründe wir erfahren. Die Absicht macht die Begebenheit zur Handlung. — Forderungen der verschiedenen Gemüthskräfte des Zuschauers an's Drama. —

Polyphoner Dialog.

Gespräche von Dreien und Mehreren, wo drei oder noch mehr Personen, jede in einer eigenen Richtung sich gegen einander bewegen. Wenn zwei oder mehr Personen gegen eine oder mehre vereint, d. i. aus Einer Meinung heraus und nach Einem Zweck arbeiten, so ist das nur Zweigespräch, wie ein zweistimmiger Gesang, der von mehr als zwei Sängern ausgeführt wird. Nur wo drei oder mehr Personen, jede aus einer besonderen Absicht heraus spricht, oder drei verschiedene Reihen von Gefühlen, Bestrebungen und Ansichten in demselben Gespräche einander modifizirend, oder nur kontrastirend, neben einander hergehen, da ist ein Dreigespräch. In solchen Scenen ist das eigentlich dramatische Leben am stärksten, in solchen polyphonen Sätzen, wo sich verschiedene Stimmen in verschiedenen Rhythmen, jede einzelne mit gehaltener Eigenthümlichkeit begegnen und durchkreuzen. Nur darf die Zahl dieser verschiedenen neben einander gehenden Stimmen die Unterscheidbarkeit nicht übersteigen. So z. B. die Scene zwischen Marinelli, Orsina und Odoardo; zwischen Jago, Emilia, Desdemona. Emilia: Ein Schurke hat euch bei dem Mohren angeschwärzt. Jago:

Nein, solche Menschen gibt's nicht, 's ist unmöglich. Desdemona: Und giebt es einen, so verzeih ihm Gott. — Besonders wirksam, wenn die Zahl der selbständigen Stimmen von wenigen oder einer allmälig zu einem Ensemble anschwillt. Hier kann man von Mozart im Don Juan lernen.

Konradin von Klinger.

Die politischen Debatten so erschöpfend, wie bei Schiller, und dramatisch charakteristisch belebt. Die Charaktere gut kontrastirt, besonders das Elegisch-Jünglingshafte mit den Vorzeichen eines tüchtigen Mannes im Konradin rührend schön; Carl und Flandern, Konradin und Heinrich. Etwas gedrängt müßte es noch heute Glück machen.

Die Zwillinge von Klinger.

Das Stück ganz wie gemacht, die Gesetze der tragischen Stimmung daran zu lernen. Das Ende steckt schon in der ersten Scene und wird nur herausgewickelt. Eine Steigerung ist eigentlich nicht im Stücke, nur ein allmäliges Näherkommen des Befürchteten, das, wenn es kommt, nicht den Verstand und die Phantasie, nur das Gefühl überrascht, daß nun Thatsache ist, was so lange drohte, eine zu werden. Dabei ist alles Gewaltsame in die Scene verlegt, die Mißhandlung durch den Alten, der Mord selbst. Guelfo's Stimmung ist gleich im Anfange so, daß nur wenig Steigerung möglich ist. — Im Anfange weiß man nicht recht, was man denken soll; es fällt schwer, sich sogleich in einen so hohen Grad der Illusion zu versetzen, als die bereits hochgestiegene Leidenschaft Guelfo's bedarf. Es wäre vielleicht besser ge-

weſen, die Expoſition durch weniger Betheiligte machen zu laſſen, und uns auf den erſten Auftritt Guelfo's dadurch beſſer vorzubereiten, wenn es nicht möglich war, den Guelfo erſt in einer ruhigeren Stimmung uns bekannt zu machen. Eine theatraliſche Handlung iſt kaum vorhanden. Man kann daraus lernen, was Virtuoſität in der Ausführung vermag, daß, iſt der Plan nur ohne Widerſprüche, er ſo einfach ſein kann, als nur möglich. Charaktere und Situationen ſind lebendig, wahr und zwingend, obgleich blos im Dialoge entwickelt. Keine Scene will für ſich etwas gelten, ſie ſind alle nur des Ausgangs wegen da, dieſen möglich und nothwendig zu machen. Das Auftreten der Perſonen iſt ziemlich willkürlich. Das Stück hat nur Einen Effekt und will ihn und erreicht ihn nur in ſeiner Totalität. Die Leidenſchaft iſt unendlich wahr, und doch künſtleriſch geſchildert. Nichts kann erſchrecken, weil jede Körperlichkeit des Schrecklichen ſeinen Schatten lange vor ſich her in die Stimmung wirft. So wird ſchon im erſten Akt und immer wieder der Mordentſchluß ausgeſprochen, ſo daß man an ihn gewöhnt iſt, ehe er wirklich zur That wird; desgleichen die That des alten Guelfo ſchon als Ahnung vorher. Wie nöthig das, lernt man an der Emilia Galotti. Odoardo's That kommt uns immer noch zu unerwartet, und daraus entſtehen am Ende die Einwendungen gegen das Stück, wenn die Urſache auch von Jedem wo anders geſucht wird. — Es iſt im Anfange ſchon Alles fertig, der Haß Guelfo's, was ihn irgend zur That treiben kann, die Bevorzugung der Aeltern von Kindheit an; auch Camilla iſt ſchon Ferdinand's Braut. — Es iſt auch kein Schimmer von Hoffnung, der die

Stimmung stören könnte, nichts, was uns verleiten könnte, irgend einen anderen Ausgang zu erwarten. — Alles ist Begebenheit in dem Stücke, Folge von vor dem Stücke Beschlossenem und Gethanem; die Aktion der Mißhandlung und des Brudermordes in der Scene; die Tödtung Guelfo's durch den Alten steht just am Ende des Ganzen, wo ein Abschluß nöthig war.

Nur bei solch einfacher Handlung lassen sich die inneren Motive und das psychologische Detail ohne Sprung entwickeln; bei reicher Handlung drängen und verwickeln sich die Empfindungen der Personen so, daß sie kaum klar zu machen sind, wenn man nicht welche davon wegläßt, ein Mangel, der bei ruhiger Betrachtung nicht zu verbergen ist. Am besten, man erfindet eine Katastrophe mit leidenschaftlicher Aktion und schafft das übrige Stück aus den Motiven, die uns die Aktion am Schlusse möglich, nothwendig und vom Anfang an eben so, wie sie erfolgt, erwarten läßt. — Es ist dasjenige Stück, in dem unter allen, die ich kenne, Shakespeare'sche Charakterzeichnung, Malerei der Leidenschaft, psychologisches Detail und tragische Stimmung mit der konzentrirten Form der Neuzeit am ungezwungensten und glücklichsten vereinigt ist. Nur der Charakter des Grimaldi ist trivial; die Sprache ist theilweise zu schwülstig und mit zu wenigem dramatischen Fortschritt. Zu viel hin und her. Ob es für die Bühne nicht doch zu arm ist an Handlung? —

Macbeth. — Stimmungsvorbereitung.

Lady Macbeth nachtwandelnd, vom Arzte und der Kammerfrau beobachtet: Kunstreich, ehe sie selbst auftritt, der Leser oder Hörer vorbereitet und in die Stim-

mung verſetzt, ihre Reden dann unterbrochen durch Arzt und Kammerfrau im Geſpräche. So gewinnt die Scene Breite und der Eindruck Tiefe, während ſie ohne dies wirkungslos und ſtörend vorbeigehen würde. Mit der Geiſterſcene im Hamlet iſt es ähnlich. Deßgleichen im Lear, ehe der Alte völlig wahnſinnig geſprungen kommt. Man wird wohlthun, ſo durch Erzählung und Geſpräch vorzubereiten, ſo oft ein Auftritt kommt in geſteigerter Leidenſchaft, in deren Grad wir uns nicht ſogleich verſetzen können, oder überhaupt ein Auftritt in veränderter Stimmung, deren Grund wir noch nicht wiſſen, oder ſonſt etwas Auffallendes, etwas, das unſere Nüchternheit zu Zweifeln herausfordern könnte. Daher kommt es, daß Shakespeare uns ſtets ſo gläubig findet auch beim Wunderbarſten und Seltſamſten, das er uns bringt. Dagegen das Erwachen und der Selbſtmord der Julie in Romeo und Julia für die Schauſpielerin ſehr ſchwierig, weil ſie ſelbſt hier die Vorbereitung machen muß und wegen der Kürze der Partie weder ſelbſt genug in's Spiel kommen, noch dem Zuſchauer in die Täuſchung helfen kann, dem die Situation zu ſchnell vorbeifliegt, um ſympathiſiren zu können. — Oft hilft die Dekoration, die Natur (im Sturm), Glockenton, Anklopfen, die Geberde, unruhiges Hin und Wieder, die ausführlich geſchilderte Tages- oder Nachtzeit, Gegend, Muſik der Grundſtimmung; Hilfsmittel, die in der konzentrirten Form keinen Platz finden. Es iſt eine Regel, daß man nichts Fremdgeſtimmtes in die Scene einlaſſen darf, die verſchiedenen Momente einer Scene müſſen höchſtens im Grade verſchieden ſein, nie in der Art, und dann müſſen ſie in Steigerung geordnet ſein. Hier wieder eine

Schwierigkeit der konzentrirten Form. Je länger und reicher an Handlung die einzelnen Scenen sind, desto schwieriger ist es, die sich häufenden inneren Motive und Vorgänge in wirklichen Dialog zu verwandeln, der zugleich völlig dem Gesetze der Steigerung entspricht. Das Konzentriren macht Behelfe nothwendig, und diese stören den Fluß. Je mehr ich verschiedene Vorgänge mit ihren inneren Motiven zusammendränge, desto allgemeiner muß die Stimmung sein, in der sie alle zusammengehen sollen. Jede einzelne Nummer in Mozart's Opern hat ihre eigene Tonart, ihre eigene Instrumentation, ihren eigenthümlichen Rhythmus, ihre eigenthümlich melodische und harmonische Behandlung und gerade dadurch wird das Ganze einer dieser Opern wiederum ein Abgeschlossenes. So ist es mit Shakespeare's Dramen. — Dies Trauerspiel ist die Tragödie des Ehrgeizes, des Königsmordes, des Mordes, des Tyrannen, des Gewissens selber. — Macbeth ist der Ehrgeizige selbst, an dem mit Hilfe des Agens der Gelegenheit das Experiment vorgenommen wird, das im Wesentlichen an jedem Ehrgeizigen so auslaufen muß, wie an diesem. Wie man beim Studium der Anatomie die Beschaffenheit des menschlichen Körpers nur allein an einem Normalkörper richtig begreifen kann, in welchem man eben nicht den Körper von Hinz oder Kunz, sondern den des Menschen überhaupt, den Normalkrankheitsfall an einem normalen Menschenkörper vor sich hat. — Er ist der Mörder aus Ehrgeiz überhaupt. An ihm können wir das Schicksal des Mordes, d. h. seine nothwendigen Folgen für den Thäter vollständig studiren. Die äußeren Schicksale hängen von anderen äußerlichen Einwirkungen

ab, äußerlich können die Lebensgeschichten verschiedener Mörder unendlich verschieden sein, darin unterscheidet sich Lebensgeschichte und Schicksal; jenes ist das Ganze seines Erlebens, dieses, was er nothwendig erlebt in Folge seines Thuns, das wieder nothwendige Folge und Miturſache seines Charakters. — Die vollständige Entwickelung der inneren Zustände legt Shakespeare jederzeit nur in Eine Figur, theils weil das Drama ohnehin im Raum so beschränkt ist, theils weil mehre solche Entwickelungsgänge in solcher Vollständigkeit einander das Interesse streitig machen würden, und dadurch dessen Einheit aufheben, auch dem Verstande zu viel Mühe machen, jede einzelne mit der nöthigen Klarheit durchschauend zu verfolgen. Wenn er momentan uns auch in die Entwickelungen anderer Figuren etwas tiefer hineinsehen läßt, so geschieht auch dieses nur, um die Entwickelung der Hauptfigur durch jene Blicke, wie durch Kontrast und Folie stärker herauszuheben. Die Hauptfigur und ihr Schicksal ist ihm der Zweck, alles Andere nur Mittel.

In der Auffassung von Charakter und Schicksal ist Goethe Shakespeare vollständig gefolgt. Z. B. im Tasso, wo die Empfindlichkeit der Menschenseele so zum Stoffe genommen ist, wie im Macbeth der Ehrgeiz. Die Empfindlichkeit macht sich innerlich und äußerlich unglücklich in ihrem Uebermaß. Der Träger desselben ist so natürlich ein Dichter, wie der Träger des Ueberehrgeizes im Macbeth ein Großer und Soldat. In jenem handthiert des Dichters Haupteigenschaft, die Phantasie, wie hier des Soldaten: die Fertigkeit der Thatkraft. Aber der Hauptunterschied in der Dichtung Beider ist der Unter-

schied zwischen Beider Zeit; die Shakespeare's suchte mehr Interesse für die Phantasie, die Goethe's mehr Interesse für das Gemüth.

Shakespeare macht seine Situationen interessantest nicht dadurch, daß er sie zusammenschiebt, so daß ihre Momente sich drängen, sondern dadurch, daß er jede einzelne so reich ausbeutet, und sie in so viel Momente zerlegt, die darum alle innerlichst sich erklären. Er macht Viel aus Wenig. Bei der konzentrirten Form, wo man äußerliche Wirkungen zusammendrängt, müssen sich die psychologischen Fäden mit denen der Handlung oft verwickeln, sie müssen oft zerschnitten, oft verdeckt werden. In seiner Weise, wo der psychologische Faden eben der Führer selbst ist, der uns durch das Ereigniß leitet, ist der Zusammenhang der Handlung wichtiger, als die Handlung selbst. Er wird lieber abstrakt in der Diktion, als daß er uns im Unklaren ließe über das, was in seinen Figuren vorgeht, er läßt die Figuren aussprechen, was und wie sie, unmittelbar genommen, gar nicht sprechen könnten; z. B. der Monolog Macbeth's, wo er die Gründe und Gegengründe der That abwägt, und endlich sagt, was eigentlich nur der Dichter von ihm sagen konnte, wie er Macbeth's Situation überlegte, und das einzige Für als zu leicht erkannte ohne das Dazukommen eines äußeren Spornes. Dieser Sporn kommt denn auch in der Lady sogleich dazu. Wie er bei solch inneren Vorgängen lieber abstrakt wird, als daß er den Zuschauer ein kleinstes Rädchen in der inneren Maschine zu übersehen durch Unmittelbarkeit der Diktion vorführen möchte, so wendet er dagegen, wo dies nicht zu befürchten, den wunderbarsten Schein der Wirklichkeit

an. Klare Ueberſichtlichkeit und Verſtändlichkeit des inneren Vorganges, des Zuſammenhanges der äußeren Vorgänge iſt ihm das Erſte und Nothwendigſte, nach dieſem erſt rangirt bei ihm die äußere Verwirklichung, die er in ſolchen Scenen deßhalb ſehr menagirt, wo jene durch ſie leiden könnte. Nicht allein, daß er die Perſonen Alles ſagen läßt, was in ihnen vorgeht, auch wo es dem Scheine der Wirklichkeit widerſpricht: er läßt Andere, ja ſelbſt in der größten Hingeriſſenheit, Bemerkungen über ſie machen. Und wahr iſt's, nur dadurch iſt es ihm möglich, einen ſolchen Reichthum von Lebensweisheit zu entwickeln, ſo ungemein intereſſante Charakterprobleme ſelbſt dem gewöhnlicheren Theile des Publikums verſtändlich zu machen. Ihm iſt ſo viel an ſeinem Contour des Hauptcharakters gelegen, daß er alle Verkürzungen meidet, alle Deckungen eines Theiles deſſelben durch eine andere Figur. Die ganze Geſtalt der Entwickelung liegt in allen ihren Proportionen vor uns, nicht hinter dem Rahmen; von alledem, was den Hauptcharakter im Bezug auf ſeine Entwickelung in und durch die Handlung des Stückes betrifft, fällt nichts in die Expoſition durch Erzählung, oder zwiſchen die Akte. Die Theile der Handlung, in die keine weſentlichen Entwickelungsmomente des Hauptcharakters fallen, werden ſo zu ſagen durch einen epiſchen Chorus eingeſchaltet in beſonderen Scenen, die der Haltung nach aus dem Stücke herausfallen. Es ſcheint, daß auch hier die Abſicht, dieſe hiſtoriſchen Erläuterungen dem Zuſchauer ſo klar und unverwirrt zu vermitteln, als möglich, neben dem Bedürfniß der Kürze dieſer Einſchalteſcenen — dieſelben ſo epiſch gehalten, und ſie aus dem eigentlichen Problem herausgenommen

hat. Häufig erfährt dann der Hauptcharakter dieſelben Dinge noch einmal in der eigentlichen Handlung; da wir ihren Inhalt kennen, ſo ſtört uns hier keine Theilung der Aufmerkſamkeit zwiſchen dem Inhalte der Nachrichten und der charakteriſtiſchen Art und Weiſe, wie die Hauptfigur dieſe Nachrichten aufnimmt und gegen ihren Inhalt reagirt. Solche epiſche Einſchaltungen z. B. im Macbeth die Erzählung Roſſe's an den alten Mann von den Ergebniſſen der Verſammlung nach dem Morde Dunkan's, daß der Verdacht auf die Söhne gefallen und Macbeth zum Könige gewählt, und nach Scone ſei; dann A. 3, 6, wo wir erfahren, daß man nun wiſſe, wer Dunkan getödtet hat u. ſ. w. Dieſes äußere hiſtoriſche Beiweſen, deſſen doch nicht zu entrathen iſt, behandelt er blos andeutend, wie die griechiſche Plaſtik Stühle u. dergl. mit einigen Linien. —

Richard II.

Wiederum der einfachſte Verlauf der Handlung. Der Zuſammenhang iſt nicht durch künſtliche Einfügungen hergeſtellt, ohne gewaltſame Konzentration. Die Schuld iſt möglichſt ſchlank gemacht, in Eine — beſtimmte — That gekleidet. Im Plane nichts Raffinirtes. Eine reine Staatsaktion, daher um ſo bewundernswürdiger, wie er die einzelnen Theile derſelben mit Theaterſpiel ausgefüllt, und dem Gemüthe nahe zu bringen gewußt. Der Leichtſinn Richard's im Anfange iſt verhältnißmäßig mehr blos angedeutet und in Erzählung gebracht, dafür ſeine Gefühle im Unglücke mit außerordentlicher Vollſtändigkeit dargeſtellt. Das Geſpräch mit Northumberland, den Geſandten Herefords, an deſſen Ende er ſich ergiebt, die

Kronenabgabe an Hereford sind Paradescenen für einen Virtuosen. Charakteristisch ist, wie Richard Hereford's Wünschen, die derselbe verdeckt in der Brust trägt, nur zu schnell entgegenkommt. — Wie gewöhnlich bei Shakespeare die Schuld verhältnißmäßig gegen die Strafe mehr skizzirt, als ausgeführt. Man muß bei ihm die Schuld meist als ein mehr oder weniger irrationales Faktum, als unmittelbaren Ausfluß des Charakters und der Leidenschaft aufnehmen. Wir Neueren dürfen das nicht mehr wagen; wir müssen die Schuld, um sie glaublich zu machen, so motiviren, daß der Held halb entschuldigt, und die Schuld zu wenig anrechenbar erscheinen muß, wodurch die Majestät des Schicksals leidet.

Das Theatralisch-Dramatisch-Tragische.

Es wird mir immer klarer, daß bei Shakespeare Charakteristik, Malerei der Leidenschaften, Intimität und Expansion der Gefühle aus dem Bedürfnisse des Theaterspiels hervorgingen. Selbst die Stimmungen sind nichts Anderes als Vorbereitungen, Grundirungen für die Farben des Theaterspiels. Daher rührt auch die Individualität der Gespräche. Wo das Tragisch-Poetische und das Schauspielerische sich durchdringt, daß eins im anderen aufzugehen scheint, da ist das wahre Theatralisch-Dramatisch-Tragische. Ueberall ist ihm darum zu thun, daß die Personen uns nicht blos den Vorfall trocken erzählen; er verfällt lieber auf die seltsamsten Wendungen, als daß er uns den bloßen Inhalt gäbe, z. B. in dem Gespräche, in dem der kranke Gloster Richard II. als den eigentlichen Kranken darzustellen sucht. Und doch ist er zuweilen bis zur Trockenheit bei

der Sache, besonders in Expositionsscenen, und wo sonst noch es ihm um Klarheit vor Allem zu thun ist. Was die Leute vorhaben, was zum Verständniß des Ganzen, zur Wirkung nöthig, was zum Causal-Nexus gehört, das ist bei ihm überdeutlich und er schärft es wohl noch vielfach wiederholend ein. In den Spielscenen ist es anders. — Ueberall individualisirt er den Vortrag des Gegenstandes einer Situation; er detaillirt das Ganze der Empfindung, so daß jedes Moment des Details Geberde wird, in Gedanken, Stimmung, Sprache, Stellung und Ton u. s. w. Eine Situation zerlegt er in Gedanken-, Sprach-, Stellungs- und Tongeberden. Ja der Gedanke selbst macht Geberden; die Sprache bewegt sich so zu sagen sichtbar, der Ton spielt Komödie. Man betrachte die Monologe Hamlet's, und sage, ob nicht selbst die Gedanken hier leidenschaftlich gestikuliren. Er giebt die Gedanken so, daß sie zugleich Gefühle sind, und die Gefühle werden zu Gedanken. Die Gedanken ächzen, und ringen die Hände, winden sich und wallen sichtbar, um erlöst zu werden, wie gequälte Geister. Alles will sichtbar, hörbar, fühlbar werden, der Gedanke Empfindung, die Empfindung Wort, das Wort Gestalt, die Gestalt Bewegung. Alles ist Leben, das unser ganzes ungetheiltes Leben mit sich reißt, ungetheilt wie jenes selber ist. — Alle seine Stücke sind Conzerte, eine Principalstimme für einen Virtuosen, die übrigen Begleitungsstimmen, die nur in den Vor-, Zwischen- und Nachspielen der einzelnen Conzertpartien eine Art von Selbständigkeit haben, und sogleich wieder zur Begleitung sich unterordnen, sowie die Conzertstimme wiederum beginnt. Wenn Lear abtritt, bringt Gloster dessen Thema trans-

ponirt und verkürzt, und pausirt sogleich, und wird zur bloßen Begleitung, sowie Lear das Thema mit voller Kraft aufnehmend wieder beginnt. Diese Hauptperson ist wie Schauspiel im Schauspiele; die Nebenpersonen verhalten sich meist zu ihm, wie der Zuschauer zu ihnen. Er wird den Zuschauern gleichsam zweimal, erst selbst, und dann in den Urtheilen und Bemerkungen der anderen Figuren gezeigt. Diese Hauptpersonen stehen im hellsten Lichte, bis zur völligen Durchsichtigkeit erhellt.

Charakter und Leidenschaft. Episch und dramatisch.

Es ist Shakespeare bis auf wenige Ausnahmen, z. B. im Shylock, gar nicht um recht ungewöhnliche Charaktere zu thun. Der Charakter ist ihm blos der Boden für die Leidenschaft, die er schildern will. Das Handeln der Hauptperson ist allemal das Wenigste; die Hauptsache ist ihr Leiden, die Leidenschaft. Er will irgend eine Leidenschaft in all ihrer Vollständigkeit sich steigernd vom leisen Anfange bis wo sie ihren Träger tödtet, ein Leiden ausmalen, z. B. Lear; dazu wählt er als Faden einen Charakter, in dem diese Leidenschaft so recht normal ihren Verlauf haben kann, z. B. Romeo, die Art Mann, die der Liebe am zugänglichsten ist, und zwar einer hingebendsten. Er sucht für sein Feuer allemal das Holz, an dem jenes seine Erscheinung am kräftigsten und vollständigsten erzeigen kann. — Der Charakter ist blos der Faden, an dem die Phasen der Leidenschaft sich reihen. Was er auch im unangegriffenen Zustande gewesen sein mag; er geht immer mehr in die Leidenschaft selbst auf, und seine Schilderung in die Schilderung der Leidenschaft. — Wir unbegreiflich, wie

man z. B. die Form des Götz shakespearisch nennen kann. Shakespeare zerreißt die Handlung scheinbar, um die Charakterentwickelung, ihre Steigerungen ꝛc. desto stätiger zu behandeln, während im Götz um der Buntheit und des Reichthums der Handlung willen die Entwickelung der Charaktere überall durchschnitten wird. Die shakespearische ist die eigentlichst dramatische Form, wenn das Werden und Wachsen das Dramatische ist, was es auch wirklich ist; dagegen im Götz die wahrhaft epische Form erscheint, äußere Veränderung um das Gleichbleibende herum. Das Dramatische ist das Wechseln im Bestehenden, das Epische das Bestehen im Wechsel. Der epische Charakter geht durch die Handlung hindurch, der dramatische geht aus der Handlung hervor. —

Das Schauspielerische in Shakespeare.

Wunderbar wie Shakespeare ein Virtuose ist im Dialoge. Jeder seiner Charaktere hat seine ganz eigene Weise im Fragen, im Erwidern; das kleinste Gespräch ist durch solche Züge belebt, und vergnügt schon als Darstellung eines wirklichen Gesprächs, abgesehen ganz von dem stofflichen Inhalte, durch seinen bloßen artistischen Gehalt. — Hier hat Shakespeare seiner schauspielerischen Technik unendlich viel zu danken. — Er ging im Geiste den Schritt, den er für die Figur gewählt, er fühlte die ganze Schauspielermaske im Gesichte und Leibe, die Haltung der Gesichtszüge, der Gestalt, wie eine von allen Seiten auf sein Selbst modificirend eindrängende Form, wie ein Schauspieler, der gewohnt ist, ganze Abende hindurch genau in derselben Form zu

ſtecken, ein und daſſelbe Charaktergeſicht, dieſelbe Art zu gehen, ſich zu wenden bis in die kleinſten Züge hinein, ſtreng feſt zu halten.

In dieſer Fertigkeit iſt neben ſeinem übrigen Genie ſeine Größe als Dramatiker hauptſächlich begründet. — Dieſer Schein der Unmittelbarkeit des Geſpräches, wie beſonders im „Kaufmann“ und beſonders zwiſchen Shylock, Baſſanio, Antonio ꝛc., kommt nun freilich in der concentrirten dramatiſchen Form ſchlimm an, wo die Aufmerkſamkeit auf die Geſtalt der Entwickelung durch das Spannende und Drängende der Entwickelung ſelbſt faſt unmöglich gemacht wird. —

Hamlet.

Ein eigenes Stück, bei Weitem weniger dramatiſch und von conciſer Form, wie ſeine übrigen Tragödien. Hamlet's zahlreiche Monologe ſind der Kern, die übrigen Scenen nur ſo darumgebaut. Die Motivirung weit nachläſſiger und lückenhafter als in ſeinen anderen. Mancherlei fällt auf. Bei dem Vorherrſchen der Innerlichkeit Hamlets befremdet es, daß er keine Urſache angiebt für den erkünſtelten Wahnſinn, und dieſer auch ſonſt nicht motivirt iſt. Zu ſeinem Zweck wäre es viel beſſer, er ſtellte ſich behaglich und zufrieden, als irrſinnig. Uebrigens ſieht man nicht einmal überhaupt eine Urſache, warum er aktive Verſtellung wählt. Er braucht ſich ja nur nicht zu verrathen. — Ueber ſeinen Vorſatz hört man ihn gar nicht reflektiren, während er ſonſt über Alles reflektirt. Gleich nach der Geiſtererſcheinung ſagt er blos zu ſeinen Freunden: wenn ihr mich wunderliche Dinge thun ſeht, laßt euch nichts merken, was die Ver-

anlassung davon verrathen könnte. Dann fällt der Anfang des verstellten Wahnsinns in den Zwischenakt; wiederum bei Shakespeare befremdlich. Die Art seiner Verstellung ist nun wiederum so, daß sie eher das Umgekehrte herbeiführen muß, als was er damit bezwecken zu wollen scheint. Weit entfernt, sich dadurch zu maskiren, verräth er sich vielmehr dadurch. Warum verstellt er sich, wenn er solche Dinge macht, wie mit der Tragödie in der Tragödie, die mehr ihn dem Könige verräth, als diesen ihm. Nun wird das Verhältniß ohnehin etwas schielend. Der König muß nun wissen, wie er mit ihm daran ist; die Höflinge sagen gleichfalls, es drohe dem Könige Gefahr von Hamlet, und doch scheinen sie seine Schuld nicht zu durchschauen. Und doch können sie nur, wenn sie dies thun, eine Gefahr für den König ahnen. Thun sie das; wie kommt's, daß sie keine Ueberraschung zeigen? Hamlet muß wissen, daß ihm schwere Gefahr droht, wenn der König weiß, daß Hamlet alles wisse, daß der König dann im Falle der Nothwehr ist, und einen Mord mehr begehen können wird, um den alten ungestraft begangen zu haben; denn warum verstellt er sich sonst? Und doch sieht man ihn keine Maaßregeln treffen für diesen möglichen Fall, ja gar nicht an ihn denken, ehe er die Gewissensprobe macht. Was soll dann die Mutter mit ihm? Ihn aushorchen? Ist das noch nöthig? Ihn schelten, wie Polonius sagt? Wofür? Daß er das Gewissen des Königs zum Selbstverrathe gebracht? Dann braucht's kein Aushorchen mehr, von dem Polonius zugleich doch spricht. Dann — giebt's kein sichreres Mittel, den Hamlet zu tödten, als durch ein giftig Rapier? Warum läßt der König ihn erst

wieder nach Helsingör? Aber er will vielleicht den Laertes zugleich mit tödten. Wird man aber nicht an der Art der Wunde und des Todes sehen, daß er von Gift kam? Auch schon das mit dem Uriasbriefe ist sonderbar. Alle diese Mittel kompromittiren ja den König erst recht, und dem will er doch ausweichen. — Ahnt denn Hamlet gar nicht, daß er der Grund von Opheliens Tode ist? Ficht es ihn nicht an? Hat ihn eignes Unglück fühllos gemacht? Nein. Denn er will mit Laertes ausfechten, wer sie mehr geliebt habe. — Horatio scheint sonst bieder und gerade. Wenn Hamlet auch eine solche That thun konnte, daß er Rosenkranz und Güldenstern an's Messer lieferte, konnte Horatio sie billigen? Sonderbar, in diesem innerlichsten von Shakespeare's Stücken bleibt man überall über die Motive im Unklaren, die auch in seinen äußerlichsten sonst immer, ja oft mit abstrakter Deutlichkeit angegeben sind. Bei den übrigen ist oft die Premirung der Motive gar nicht nöthig, weil die Personen immer das Natürlichste, Nächste thun oder denken; hier wäre sie es sehr, weil die Personen fast nichts Natürliches und sich von selbst Verstehendes thun und denken. — In keinem Stücke Shakespeare's scheint mir die Fabel so willkürlich und abenteuerlich, die Figuren in den Situationen weniger vollständig empfunden, die Stimmung öfterer zerrissen, das Ganze so unzusammenhängend, das Einzelne so unverhältnißmäßig. — Die Rolle der Ophelia wiederum so obenweg, und skizzirt wie selten eine bei Shakespeare. Das ganze Um- und Beiwerk so wenig gesammelt. Auch Polonius ist so sehr ungleich, in seinen ersten Scenen ein ganz Anderer. — Es ist das einzige unter Shakespeare's Stücken, wo die

bewegende Ursache die Schuld eines Anderen ist, als des Helden. — Es ist so reich an Spielscenen, ohne daß eben viel Thathandlung vorkommt. — Hamlets Charakterfigur ist das Zusammensinken nach affektvollem Aufflammen, wo der Affekt zur That werden sollte. Melancholie sein habitueller Gefühlszustand. Auf dem Grunde seiner Melancholie der Ueberlegene, der die Lacher auf seiner Seite hat, seine Scenen lauter Spielscenen. — Zur eigentlichen Handlung im französisch-klassischen Sinn ist die ganze Reihe der Scenen Opheliens, ja die Gestalt selbst durchaus nicht wesentlich nothwendig; denn Laertes' Rache, sein Komplott mit dem Könige war durch den Mord seines Vaters hinlänglich motivirt. Aber sie bereicherte die Mannigfaltigkeit der Anschauungen, gab für Hamlet Anlaß zu mehreren Spielscenen, die zu den berühmtesten des Werkes gehören, und ließ sich selbst zu Spielscenen im Wahnsinn verwenden, durch welche ein wunderbar lieblich-elegischer Ton mehr in den tragischen Accord kam, nicht gerechnet, wie sie als ein Glied der contrastirenden Gruppe benutzt ist, durch welche die Idee des Hauptcharakters und damit des ganzen Stücks herausgehoben wird.

Julius Cäsar.

Ein dramatisirtes Stück Geschichte. Es ist Geschichte geblieben, und man wird es nicht vollständig ergreifen, und sich davon entzücken lassen können, wenn man es nicht im Zusammenhange mit seinem Vorher und Nachher aufnehmen kann, d. i. wenn man nicht die römische Geschichte kennt, ähnlich, wie Niemand sich recht an einem antiken Drama erfreuen wird, der nicht den ganzen My-

thus kennt, aus dem es genommen ist. So tritt im Oedipus in Colonos, im Theseus die ganze Kulturgeschichte des alten Griechenlands vor unsere Augen. Deßhalb mußte Shakespeare in seinen dramatisirten Sagen soviel reicher sein, weil der Zuschauer aus seinem Gedächtnisse nichts hinzuthun konnte, und der Dichter eine Welt von Beziehungen erst schaffen mußte, die im athenischen Publikum, das seine Mythen kannte, sich von selbst an die einfache Katastrophe, die der Tragiker gab, reihte. Wer das bedenkt, dem wird ein Oedipus in Colonos nicht ärmer scheinen, als König Lear. Es war ein großes Trauerspiel, von dem das attische Publikum nur eine Scene auf der Bühne vor seinen leiblichen Augen zu sehen brauchte, um das Ganze innerlich anzuschauen und zu fühlen von Oedipus' Geburt bis zum Falle des Hauses Kreons. Eine solche Fruchtbarkeit können für unser Volk nur biblische Stoffe haben. —

Wunderbar ist die Geschicklichkeit, mit der Shakespeare im Zuschauer das Gefühl der Stetigkeit seiner Handlung zu erregen und festzuhalten weiß. Im Cäsar wie im Othello ist eine doppelte Zeitrechnung. Er deutet die längeren Zeiträume, die zwischen seinen Scenen liegen, an; für den Verstand sind die Einschnitte da, aber die Phantasie sieht sie nicht klaffen. Am merkwürdigsten ist, wie er die Täuschung hervorzubringen weiß, als wenn während einer und derselben Scene hinter den Coulissen Dinge vorgegangen sein könnten und vorgehen, die zu ihrer Vollendung weit mehr Zeit brauchen, als die Dauer der Scene gewährt. So sieht man Brutus in Zuversicht auf das Gelingen der Wiederherstellung ohne weitere Gewalt dem Antonius die Rostra räumen, und am

Ende derſelben Scene, wo es Antonius gelungen, das Volk aufzuwiegeln, hört man, daß Brutus und Caſſius zu Pferde geflohen ſeien, von einem Boten, der vielleicht in Wirklichkeit längere Zeit gebraucht, nur den Antonius aufzuſuchen, als die Aufwiegelungsſcene dauerte. Und ehe er von Oktavian ging, erfuhr er ſchon Brutus' und Caſſius' Flucht. — Warum fällt dergleichen nicht auf? Wie z. B. in der Emilia Galotti, daß Marinelli, nachdem ſein Plan gegen Appiani ſchon fertig iſt, er erſt mit Appiani ſich ſo überwirft, daß jener Plan motivirt erſchiene, wenn er ihn nun erſt machte? Doch wohl, weil auf den Augenblick im Julius Cäſar kein Werth weiter gelegt, die Spannung nicht darauf gegründet iſt, wie bei Leſſing, weil er bei Shakespeare nur Nebenſache, bei Leſſing aber Hauptſache iſt; weil Ein Augenblick früher oder ſpäter auf das Ganze keinen Einfluß hat. Dagegen kommt es bei Leſſing viel darauf an, daß Odoardo ſein Haus verläßt, ehe Emilia aus der Kirche kommt. Im Trauerſpiele wird überhaupt die Spannung peinlich, wenn ſie an Zeit, oder ſonſtige äußere Dinge geknüpft iſt. — Die beſonders in Romanen beliebte Art der Spannung, die vielleicht auch in's weniger poetiſche Schauſpiel, beſonders aber in's Luſtſpiel paßt, die, wo vom Zufrüh oder Zuſpät ſo viel abhängt, ſollte möglichſt aus dem Trauerſpiele verſchwinden, wo ſie die Entfaltung hindert und peinlich wird. —

Der Vetter von Liſſabon von Schröder.

— Abgeſehen von dem widerwärtig Engbürgerlichen des Stoffes eine Muſterkompoſition im concentrirten Drama. — Alle ſind ſchuldig, und das ſchadet dem Eindrucke

nicht allein nicht, ſondern es erhöht ihn. Was verletzen könnte, iſt ſchonend in die Ferne geſchoben. Wir ſehen das Leiden, und erfahren, daß es verdient iſt. Daß Wagner von vorn herein widerlich ſchwach, das macht es möglich, daß die Rolle ſich ſteigern kann. Der Eindruck iſt mir ein völlig tragiſcher, trotz des erfreulichen Endes. — Gehandelt im eigentlichen Sinne wird wenig; die Hauptſache iſt Darſtellung des Leidens, wie bei Shakeſpeare; ebenſo iſt der Stoff einfach und natürlichſt entwickelt, mit ſteter Rückſicht auf Gedrängtheit der Begebenheit, vollſtändiges Ausſprechen der Intention und Fortſchritt mit Theaterſpiel. Ein Gemälde, was Schwäche eines Familienvaters für Folgen haben kann. Dieſe Schwäche iſt der Boden, aus dem alles Leiden in dem Stücke erwächſt. Wagner trägt die Grundſchuld des Ganzen, und eben darum auch das Leiden im höchſten Maaße, ein Leiden, das ganz aus ſeiner Schuld hervorgeht, und ſo natürlich, daß es ein Typus iſt für alle möglichen Fälle. Alle Leiden der Anderen ſind in ſeinem enthalten, wie alle Schuld der Anderen aus der ſeinen hervorging. Das iſt völlig ſhakeſpeariſch gedacht, und wunderlich, daß Schiller hier Schrödern mit dem Fehler gegenüberſteht, den er an ihm tadelt. Denn hier iſt wirklich das Schickſal, das tragiſche, welches Schiller nie ſo richtig als Grundidee in ſeinen Stücken dargeſtellt hat. — Im Lear iſt ebenfalls die Schwäche Lear's die Grundurſache; die Gloſtergeſchichte würde ohne Lear's Schwäche nicht ſo tragiſch ablaufen können, und doch iſt dieſe Gloſtergeſchichte nichts Fremdes, ſondern nur wieder eine Leargeſchichte. Es ſind zwei Lear's, der eigentliche aber wird dadurch die Hauptperſon, daß ſeine

Schwäche nicht allein ihr eigenes, sondern auch das tragische Ende der Klostergeschichte herbeiführt. Eigen ist's, daß nicht allein die wirkliche Reue, wie sie die Hauptperson empfindet, sondern auch und mehr noch die Reue, die sie haben müßte, wenn sie alle Folgen ihrer Schuld umfassend empfände, tragisch auf uns wirkt. Diese letzte Reue empfinden wir in der Seele der Hauptperson. Der alte Lear faßt nicht einmal die nächsten Folgen seiner Schwäche selbstbewußt zusammen; wir thun es mit allen Folgen derselben gleichsam in seiner Seele, und der tragische Eindruck, das Mitleid wächst damit nur.

Die Darstellung des Leidens, und zwar eines inneren, eines Gewissenleidens ist in der wahren Tragödie die Hauptsache, die concentrirte läßt die Grundursache exponiren als vor dem Stücke, Shakespeare stellt sie im Anfange des Stückes, in Handlung dar; aber in beiden beginnt das Leiden gewöhnlich schon im ersten Aufzuge. Die Ursache hat Shakespeare stets so gedrängt als möglich dargestellt. So im Lear, Hamlet, Macbeth — denn hier beginnt das Leiden schon vor der That, deren Wirkung es ist. Das Gewissen rächt schon den Vorsatz der That. — Dadurch erhält Shakespeare unser Interesse für seine Gemälde menschlicher Schwächen und Laster, daß er uns die Verwandtschaft derselben mit menschlichen Stärken und Tugenden zeigt, daß wir nie vergessen, daß die dargestellte Schwäche oder das Laster eine fehlgelenkte Kraft und Tugend sei; dadurch erhält er uns den erhebenden Glauben an die moralische Freiheit im Menschen. So erscheint im Hamlet Thatenflucht als eine Ausartung der Gewissenhaftigkeit, im Macbeth der Ehrgeiz als eine Ausartung der Willenskraft ꝛc. Jeder shakespearische

Held kauft eine ganze Gattung; man kann von Macbeths, Hamlets ꝛc. reden. Charakter, That, Schuld und Schicksal sind bei ihm jederzeit typisch. — Da der Mensch von allen Schwächen etwas in sich hat, gleichsam ein typisches Gefühl, so trifft ihn jedes Wort des Helden mit Wahrheit bis in's Innerste; er begreift die Nothwendigkeit des ganzen Gefühles und jeder Aeußerung desselben an. Helden. — Shakespeare schildert vornehmlich die inneren Wirkungen einer Schuld, weil diese in jedem Menschen dieselben sein müssen, weil die Natur des Menschen die jedes Einzelnen ist, während die äußeren Begebnisse, die von vielen anderen Dingen mitabhängen, verschiedene sein können. Die äußeren Begebnisse im Leben eines Mörders können sehr verschiedene sein; der eine kann alle Stufen äußeren Glückes ersteigen, der andere dem tiefsten äußeren Elende verfallen; ihr inneres Loos dagegen wird dasselbe sein. — Das Stück: (der Vetter —) ist so recht ein Musterstück von der Gattung, die ich die Expositionsstücke nennen möchte, und die die concentrirteste äußere Form zulassen, wo vor den Beginn der eigentlichen sichtbaren Handlung, die aber dann meist blos in Gesprächen oder Besprechungen der Lage besteht, schon ein großer Theil der Verwickelung fällt. Es kommt dann Alles auf eine geschickte Vertheilung der Exposition an. — Dies Verfahren bietet große Vortheile für die Zusammendrängung in Ort und Zeit, zugleich auch dadurch, daß man die genauere Motivirung der wunderbarsten Ereignisse sich ersparen kann, da sie als bereits geschehene nur den Gesetzen der Erzählung unterliegen, die sich vor dem inneren Sinne erlauben darf, was der äußere dem unmittelbar vor ihm Geschehenden leicht ver-

sagen könnte. Der Nachtheil ist ein negativer, der, daß freilich durch solche Expositionen eine längere, allmälig wachsende Wirkung um eine plötzliche und deßhalb draſtischere aufgegeben wird. Dieser bedient sich die französische Tragödie lieber, jene ziehen die Engländer, besonders Shakespeare vor. — Manchen ist das französische Princip des Ueberraschenden das eigentlich Dramatische, sie verwechseln es mit dem Theatralischen. Denn das dramatische Interesse ist eben das, daß man den Samen säen sieht, und seinem Wachsthum in Gedanken vorauseilt und das empfindet, was Aristoteles unter „der Furcht" gemeint haben mag, die tragische Erwartung, das immer näher Kommen von Etwas, das uns in's tiefste Mitleid stürzen wird. — Bei diesen Expositionsstücken ist der Raum für wirkliches Ausleben der Charaktere vor unseren Augen zu sehr beschränkt. Das Schicksal ist ein bereits Fertiges, oder im Fertigwerden Begriffenes, ebenso die Charaktere. Die Situation herrscht vor. Freilich werden die einzelnen Glieder des Ganzen hier fester und rascher ineinandergreifen, die Einheit in Zeit und Ort wird technisch viel leichter zu beobachten sein, und, beobachtet, nicht leicht den Eindruck in's Peinliche hinein erhöhen; die Continuität der Handlung wird erreicht werden, ohne den Eindruck unkünstlerisch werden zu lassen. Die allmälig langsame Entwicklung dagegen bedarf der Abwechselung der Scene, das Unterbrechen der äußeren Continuität, die Erfrischung eines dazwischen geschobenen Anderen, das nur kein absolut Fremdes sein darf, um nicht in das Peinliche zu fallen. So erkläre ich mir die Verschiedenheit der französischen Form und der englischen aus ihren inneren Bedingungen nothwen-

dig hervorgegangen, und ziehe die Lehre daraus, daß man nicht eine Verschmelzung versuchen dürfe, in der die Bedingungen des inneren Wesens und die der äußeren Form einander widerstreiten und dadurch eine reine Wirkung unmöglich machen. Man denke sich ein französisches Drama ohne die strengste Continuität und es wird keinen großen Eindruck machen, ein shakespearisches in strenger Continuität der Handlung würde nicht auszuhalten sein in furchtbarer Wirkung. — Hebbel hat beide vereinigen wollen. Weil der beschränkte Raum den Charakteren wenig Entwicklung durch Bethätigung gestattet, hat er sie ihre Charaktere erzählen lassen müssen. Dadurch ist der rasche Fortschritt, der der dramatischen Wirkung unentbehrlich, gehemmt, Eins stört das Andere; die Charaktere hindern die Figuren im raschen Laufe, indem sie ihnen immer wie Schleppsäbel zwischen die Beine gerathen. — Wer die Continuität der Handlung beobachten will, muß die Charaktere nur als eine zufällige Verzierung ansehen; wem es Ernst ist mit der Continuität der inneren Entwickelung, d. i. der Charaktere, der muß die Continuität der Handlung aufgeben. Es ist kein Zufall, daß Franzosen und Griechen die Charakteristik nur so nebenbeilaufen lassen und keiner, daß Shakespeare die Continuität der Handlung nicht beobachtet. Kein Mensch kann zwei verschiedene Zwecke, die einander beeinträchtigen, mit Gewinn zugleich verfolgen. Wenn das Eine Hauptsache ist, dann muß das Andere Nebensache sein. Den Franzosen war die Handlung, das Aeußere Zweck, darum konnten sie die Charaktere, die innere Entwickelung nur soweit gebrauchen, als sie Mittel waren, jenen zu erreichen; Shakespeare, dem das In-

nere, der moraliſche Menſch ſelbſt Zweck war, durfte die Rechte der Handlung nur ſoweit reſpektiren, als er ſie zum Mittel bedurfte, jenen zu erreichen. Wer Beides vereinigen will, wird keinem genug thun können, und dem Schickſale aller Halbheit verfallen. — Die Franzoſen, die das Unerwartete, den Gegenſatz lieben, neigen zu äußerlichen Dingen, zu Theatercoups, die mehr für die Oper paſſen. Auch Lohn und Strafe iſt bei ihnen äußerlich; ihre Figurer haben kein Gewiſſen, ſie ſind mehr Figuren als Menſchen. — Die engliſche Form hat noch dieſe Vorzüge: in ihrem weniger ſtraffen, cauſalen Zuſammenhange läßt ſich eine Perſpektive anwenden, Kleinigkeiten werden als Kleinigkeiten behandelt, und treten zurück. Selbſt das Zufällige und Zufallähnliche, die Behelfe des Dichters verſchwinden vor der Hauptabſicht. In der concentrirten Form ſteht Alles in Einer Reihe; die ſchwachen Punkte der Kompoſition drängen ſich vor und ſcheinen dieſelbe Wichtigkeit anzuſprechen, als die ſtarken. Bei Shakespeare fällt kein Zufall, kein Behelf auf, weil beides für nichts anderes ausgegeben wird, als es iſt; in der Emilia Galotti ſchlagen einem die Behelfe und Zufälle in die Augen, eben weil ſie nicht als ſolche erſcheinen ſollen. — Shakespeare hat von einem abſoluten Drama nichts gewußt, und das war gut für ihn. Seine Stücke haben alle noch etwas von der Natur ihrer Quellen, es ſind dramatiſirte, gegenwärtig gemachte — nicht blos dialogiſirte — Novellen und Geſchichten. Daher iſt jedes ſeiner Stücke ſo eigenartig, trotz ſeiner allgemeinen Bedeutung ſo individuell, während das abſtrakte Drama der Griechen und Franzoſen nur eines iſt, und jedes einzelne Stück die ganze Wirk-

lichkeit seines Stoffes ausziehen mußte, um in die monotone, dürftige Convention zu passen. Man kann im engsten Sinne sagen: das griechische, das französische „Drama", wo man nur von Shakespeare'schen „Dramen" sprechen dürfte. Je enger, einheitlicher die Form, desto mehr verähnlicht sie die verschiedenstoffigsten Stücke. Wunderlich, wie Julian Schmidt fast in Einem Athem die Romantiker darum tadelt, und Shakespeare entgegensetzt, daß bei ihnen die Form das Gegebene, und doch den neueren Dramatikern eine vorher fertige Form — die griechisch-französische — anempfiehlt.

Tragischer Charakterkonflikt.

Hauptsache, daß der tragische Konflikt zwischen den Personen nie von äußerer Ursache, von bloßen Aufwallungen begleitet wird, von bloßen Mißverständnissen; sondern jederzeit aus dem tiefsten Kerne, aus dem eigensten Sein derselben, als absoluter Widerspruch ihrer Naturen; so daß der Konflikt so zu sagen schon latent vorhanden war, und durch die Situation nur eben geweckt und bloßgelegt worden ist. Um den Konflikt recht scharf, und Brust an Brust zu machen, entferne man daher nicht durch Bestimmung ihrer Naturen befreundete Charaktere, durch Irrthum und Aufwallung oder durch sonst äußerliche Momentien voneinander, wenn dies zu tragischen Thaten führen soll, vielmehr nähere man durch dergleichen zwei ihrem innersten Wesen nach entgegengesetzte Charaktere, und binde sie äußerlich und zufällig, damit das Auseinanderfallen nothwendig wird, und die Bindung die innere Entgegengesetztheit nur noch extremer macht und zur tragischen Katastrophe führt. Dagegen

habe ich gefehlt im Erbförster und Stein. Zwei Freunde thun sich weh, weil sie in ihrer Einbildung Feinde werden, statt daß beim wahren tragischen Konflikte zwei wesentliche Feinde sich einbilden, sie seien Freunde, und im Verlaufe nur die Wahrheit des Verhältnisses zu Tage kommt in beider Verderben. —

Wallenstein von Schiller.

— So lange Wallenstein blos repräsentirt, ist er prachtvoll, es scheint sich hinter dieser ruhigen Würde, diesem Selbstgefühl eine Kraft zu bergen, sich selbst gefangen zu halten, der das Gewaltigste möglich ist. Aber sobald es dazu kommen soll, diese Kraft zu entfalten, geräth er mit sich selbst in Widerspruch; die kühn umgreifende Gemüthsart zeigt sich als eine bloße Phrase; man sieht, Alle, die von seiner Verwegenheit, von seinen Feldherrngaben reden, täuschen sich. Dagegen zeigt er eine Gemüthlichkeit, die uns den ganzen Boden, auf dem sich seine Gestalt bewegt, vergessen läßt. Und zuletzt doch mit all seiner Gemüthlichkeit ein Verbrecher, aber kein Verbrecher aus Ueberkraft, an dem wir wenigstens die Kraft respektiren müssen, sondern ein Verbrecher aus Schwäche, den wir nicht allein von Anderen, sondern auch von sich selbst mit allen Mitteln stimuliren sehen, die die schwächste Kraft zur That aufstacheln müßten, und doch umsonst, bis er eben nicht anders kann, und die Verzweiflung für den Muth einstehen läßt, den er nicht hat. Wir wissen nie, wie wir mit ihm daran; sind wir vorbereitet, den historischen Wallenstein in ihm zu erwarten, so wird er auf einmal zum sentimentalen Hausvater; haben wir uns daran gewöhnt, und erwarten nun

dieſen conſequent durchgeführt, ſo iſt er auf einmal wieder der Feldherr, einmal der Realiſt, einmal der Idealiſt, aber immer der ſchwache Charakter, der jedesmal das iſt, wozu ihn die Situation macht, der nie die Situation macht, ſondern jedesmal von der Situation gemacht wird. Je weiter in das Stück hinein, je mehr fällt der Charakter. Auch die Sprache wird weitſchweifiger, markloſer. Ueber das Gerüſt der Kompoſition iſt die Diktion wie ein weiter Prachtmantel mit Falten und unzähligen Pretioſen gebreitet, ſo daß man die Schwächen derſelben nicht gleich ſehen kann. Er bedeckt die Sprache der naiven Natur dermaßen, daß ihre Spur faſt verſchwindet. Das Schlimmſte: wir ſehen ihn kleine Künſte ausüben, die Pappenheimer zu beſchwätzen, den Max mit Sophismen zu umſpinnen iſt er unbedenklich genug. Und nun der Max, das Kind des Krieges mit ſeinen Gardelieutnantsſentiments. Er will von Thekla wiſſen, was er thun ſoll, und iſt doch beſonnen genug, ihr zu ſagen, wie ſie das anfangen muß, und zwar ganz ausführlich ſie auf die Klippen aufmerkſam zu machen, die ihr Urtheil zu einem pathologiſchen anſtatt logiſchem machen können, trotz einem Profeſſor aus der Kantiſchen Schule. Wenn er ſo beſonnen iſt, und ihr zur Beſonnenheit helfen zu können meint, was fragt er ſie? Doch nur aus moraliſcher Feigheit, die lieber einem Anderen gehorcht, um nur der Verantwortung überhoben zu ſein. Sie fällt das Urtheil, und vollzieht er's? Nein. Wenn er einen dummen Streich machen will, was fragt er da erſt, als wär's ihm um etwas Geſcheites zu thun? Er kann weder lieben, noch haſſen, weder entſchieden recht noch unrecht thun. Wenn ihm an Wallenſtein's Sicher-

heit gelegen ist, warum geht er nicht mit ihm, und wacht selber über ihm? Wahrlich, das wäre noch viel ehrenvoller, als was er wirklich thut. Es ist fast komisch, wenn er Buttler für das verantwortlich machen will, wozu ihm selbst die Kraft des Entschlusses fehlt. Buttler ermahnt er, dem neuen Herrn treuer zu sein als dem alten, er giebt zu verstehen, daß er Illo und Terzky nicht traut und — bringt den Kaiser um sein bestes Regiment, wiederum aus moralischer Feigheit; die schöne Seele kann nicht einmal einen Selbstmord ausführen ohne ein Regiment Gehilfen. Es ist, als ob Schiller im Schicksale des Max das Göthe'sche Xenion dramatisch hätte illustriren wollen, von den empfindsamen Gesellen, aus denen Schurken werden. — Auch aus Buttler wird man nicht klug. Erst drängt er sich um den Auftrag aus Rache. Dann sieht er sich als das willenlose Werkzeug des Schicksals an und zuletzt will er sich doch den Lohn holen. Gordon will den Buttler bewegen, die That nicht zu thun; er aber für seinen Theil will keine Verantwortlichkeit auf sich laden. Ueberall die Scheu vor der That und vor der Verantwortung. Die Männer sämmtlich darin sind froh, wenn sie ihr Thun auf die Nothwendigkeit schieben können; die beiden Einzigen, die Muth zeigen, sind zwei Frauen. — Man merkt ganz genau die Stelle, wo der Ton und die Stimmung der altgriechischen Tragödie eintritt bis auf die Schlagreden, die Weitläufigkeit, die Betrachtung und das ewige Erwähnen des Schicksals. Die erste Hälfte ist im Shakespeare'schen Geiste, mit Detail und Theaterspiel, gedrängt, mächtig, in der Thekla sogar Natur. Ihr schelmisches Belauschen ꝛc. Es sind lebensvolle Gestalten, die in der an-

deren Hälfte zu deklamirenden Statuen erstarren. — So breit Wallenstein gehalten ist, wird man doch nicht klug aus ihm und seinem Verbrechen. Er unterhandelt schon lange mit den Schweden und auch mit den Sachsen; wozu denn? So lange und so, daß sie glauben müssen, er hat sie zum Narren. Und welch gewagtes Spiel aus Furcht vor Wagniß! Er muß doch immer fürchten, daß der Kaiser dahinter kommt. — Will er, und hat er doch nicht den Muth, ganz zu wollen, so ist er nicht der, der die Gelegenheit rasch fassend, und unbedenklich um die Moralität der Mittel der geworden, der er ist, der wirkliche Wallenstein. Ein solcher Dualismus geht durch mehre seiner Stücke, daß die historische und die poetische Gestalt der Helden sich nicht decken, ja einander geradezu widersprechen. Wenn er die historische geradezu in die poetische verwandelt hätte, so möchte das gehen, aber die beiden gehen immer nebeneinander her. Es wird beständig von einem Verwegenen, Umgreifenden, Geistesgewaltigen, Großartigen gesprochen und wir sehen einen Menschen, der für Beides zu schwach, für das Böse und Gute. Er, der sich eben noch als einen ganz gemeinen Realisten gezeigt, der die Kürassiere, dann den Max mit Sophismen zu sich herüber lenken wollte, der Buttler auf so gemeine und kleine Art in seine Gewalt gebracht hat, er ist nun das gerade Herz, das darum so leicht zu betrügen war. Wenn er das Jemand weiß machen wollte, wo es ihm nützen könnte, da möchte es gehen; aber er sagt sich das selbst. Und von diesen eigennützigen Lockruthen spricht er dann wie von den uneigennützigsten Wohlthaten: „ich habe auf Dank ja nie gerechnet.“ Er spricht wie ein Philosoph

und Christ, ohne Galle, der nicht auf Dank gerechnet, der die Untreue, an ihm begangen, noch entschuldigt, der Blut schonen will. Er ist nicht mehr und weniger als ein Hamlet, der, Gott weiß, wie das möglich war — früher einmal ein Coriolan oder dergl. gewesen, und der nun den Macbeth spielen will, aber nicht den wilden Schotten, sondern einen für die deutschen Damen. Es ist der brave, unendlich gebildete, humane und philosophische Schiller, der immer sein Gesicht aus der Wallensteinshaut, die er umgebunden, herausstreckt, damit man nicht mit dem wirklichen eisernen Helden des 30jährigen Krieges zu thun zu haben, und deßhalb sich fürchten zu müssen glauben darf. Das Ganze eine Apotheose der Schwächlichkeit, die weder gut noch schlimm sein kann, und froh ist, wenn sie muß. — Die Stimmung der letzten Akte (der Tragödie) ist meisterhaft angeschlagen und festgehalten. Durch das Ganze herrscht bis auf die Längen und das unnütze Arbeiten an falscher Rührung ein wahrhaft dramatisches Leben; das Historische ist so meisterhaft gehandhabt, daß es das tiefste Interesse erregt. Das Ganze würde vollkommen sein, wenn uns nicht der historische und poetische Wallenstein beständig ausgetauscht würden, und durch das ganze letzte Stück eine gewisse siechе Empfindsamkeit hindurch kränkelte, die mit dem Boden desselben im schroffsten Widerspruche steht. Der Sentimentalität seiner Zeit hat der Dichter die Vollkommenheit seines Werkes opfern müssen. Keine Figur hat den Muth, auf sich selbst zu stehen; man könnte glauben, Schiller habe in dem Drama den Satz ausführen wollen: die Noth ist die Mutter aller Thaten und das einzige Gesetz der Helden. Alle entschuldigen

sich, sowie sie etwas unternehmen wollen, bei dem sentimentalen Publikum; sie seien eigentlich alle gute Leute, aber die Noth zwinge sie; sie seien die willenlosen Schergen des Schicksals, eines Bösewichts, der alles Schöne und Gute hasse und verderbe. —

Don Carlos von Schiller.

Ein merkwürdiges Intriguenstück, im dramatisch-theatralischen Talente bedeutend über dem Wallenstein stehend. Der Idealismus darin, soweit er sich auch versteigt, macht einen besseren Eindruck als im Wallenstein, wo er die Naivetät verloren hat, und sich immer mit realistischem Feigenblatte bedecken will. Schiller steht in diesem Stücke, was Behandlungsweise betrifft, noch Shakespeare näher. Die Malerei der Leidenschaft, der Seelenzustände, das psychologisch Pathologische, das Steigen und Zurücksinken, selbst das Charakteristische steht hier weit über dem im Wallenstein. Wenn auch unmögliche Charaktere, so sind es doch Charaktere mit Zeichnung, Farbe und individuellem Ausdrucke und Bewegung. Durch das ganze Stück athmet ein Shakespeare'scher Hauch in den Charakteren und der Seelenmalerei; dagegen hat mich in der Komposition die Aehnlichkeit mit der der neuen französischen Intriguenstücke wahrhaft frappirt. Es ist, als ob darin Scribe bei Schiller in die Schule gegangen wäre. Vielleicht beide bei den Spaniern und Corneille. Als er den Don Carlos komponirte, studirte er die Franzosen, was ich eben in Schiller's Briefen finde. — Bei Schiller ist mir aufgefallen, wie er den Kern der Handlung veräußerlicht. Besonders im Wallenstein und in Maria Stuart

kämpfen oft nicht die Personen, sondern die geschichtlichen und künstlerischen Gesichtspunkte wie zwei prozessirende Parteien. Hier geräth der Geschichtsschreiber und Rhetor über den Dichter. Bei Euripides ist es ähnlich. So ist im ganzen Wallenstein die Hauptsache die Abwägung der Gründe für die That und gegen die That. Bei Shakespeare findet man dies in einzelnen Scenen, z. B. im Macbeth, im Monologe vor dem Königsmorde. Die That wird dadurch gänzlich von ihrem eigentlichen Stamme abgetrennt, von dem Instinktiven, von der Natur, dem Charakter, der Leidenschaft, und ganz in das Gebiet des Bewußten hineingeschoben. Das scheint mir Einfluß der tragédie classique zu sein, besonders des Corneille. Und hier liegt mir eben der Hauptvorzug des Don Carlos vor den späteren Werken Schiller's. Hier sind die Personen noch wie bei Shakespeare Thäter ihrer Thaten, nicht blos Vollzieher. — Schiller macht die Situation zur zwingenden, so daß die Person freilich weiß, sie thut nicht Recht, sich aber bei sich selbst dadurch entschuldigt, sie könne nicht anders. Bei Shakespeare liegt die Dialektik in dem Helden, bei Schiller in der Situation. Bei ihm kollidiren die Gesichtspunkte, nicht die Charaktere; jene sind die eigentlichen Helden, die Personen nur die Träger derselben. Diese, die Personen, entfalten einander gegenüber nur ihr Verhältniß zu einander; sie debattiren gleichfalls ihr Verhältniß zu einander. — Shakespeare stellt das Für und Wider, den Kampf derselben in das Innere eines und desselben Helden; Schiller legt es in das Aeußere. Schiller's Personen sprechen nicht nur ihre speciellen Motive aus, sondern sie beleuchten, beurtheilen sie auch von allen

Seiten und knüpfen Gedanken daran, die der Zuschauer darüber haben soll. — Die Räuber haben ungefähr den Shakespeare'schen Zuschnitt der Komposition und der Charaktere, Kabale und Liebe und Fiesko sind Intriguenstücke mit Charakteren und Leidenschaften in der Art, wie im Don Carlos. In Kabale und Liebe aber herrscht die Situation schon wie in Schiller's Stücken der zweiten Periode; die Charaktere müssen sich den Situationen bequemen. Besonders ist die Luise, wie sie die Situation eben braucht. — Daß der Präsident und Wurm eigentlich mit ihrer sie verderbenden Schuld außerhalb des Stückes liegen, ist nicht schön. Solche Behelfe macht die concentrirte Form unentbehrlich. Dergleichen z. B., daß Odoardo's Bedienter schon vor dem Stücke in Angelo's Gewalt ist. Das vollkommenste Stück wäre doch das, wo alle Verschlingungen der Fäden, alle Schuld aller Personen innerhalb des Stückes geschlungen würden, und nichts von Außen dazu käme, denn diese machen mehr oder weniger doch stets den Eindruck des Zufälligen. Außerdem wimmelt Kabale und Liebe von den auffallendsten Unwahrscheinlichkeiten. Die rhetorische Diktion ist häufig geradezu komisch. Der Fiesko hat viele wunderschöne charakteristische Züge, die aber nicht vorher erdacht, sondern im Feuer der Ausführung von selbst gekommen zu sein scheinen. Und ich fange an, wieder zu glauben, das dies auch das Rechte ist. Die Beredtheit der Personen hilft auch sehr zur Macht des Ausdrucks. — Die lakonische Art des Ausdrucks läßt immer kälter. Es ist schwer, diese Beredtheit nicht in Rhetorik übergehen zu lassen. Das müßte man eben von Shakespeare lernen. — Aufgefallen ist mir besonders in Kabale

und Liebe die Aehnlichkeit der Diktionsweise mit Hebbel's Julia. Dieselbe Art, ausgeführtere Bilder und Gedanken in den Dialog einzureihen, und das Epigrammatische derselben. Er hat aber gerade das Beste des Schiller'schen Dialogs nicht ergriffen, das dramatische Leben, das Feuer, den Fluß, welche Eigenschaften allein mit dem Ausgekünstelten der Bilder und Gedanken versöhnen können. Bei Hebbel wird das Ausgekünstelte durch die Kälte des Dichters noch erst recht auffallend. — Regel: Der epigrammatische, rhetorisch-philosophisch zugespitzte Dialog muß durchaus von dramatischem Leben und Feuer und starken Situationen, Gefühlen und Handlungen balancirt werden. Schwung, Stimmung, dramatische Begeisterung z. B. Emilia Galotti, Kabale und Liebe, Fiesko u. s. w. — warnende Beispiele: Hebbel's Werke.

Kabale und Liebe von Schiller.

Unstreitig, was die Zusammendrängung des Stoffes in eine abgerundete Fabel betrifft, die beste Komposition Schiller's; denn daß dies auf Kosten der Charaktere und der Wahrscheinlichkeit geschieht, ist ein Fehler aller Schiller'schen Stücke, von denen die übrigen diesen Fehler wenigstens nicht durch den gleichen Vorzug bezahlen. Auch besitzt kaum noch eins von diesen so viel dramatische und theatralische Vorzüge, eine so energisch und rasch fortschreitende, immer spannendere Handlung, und so viel Theaterspiel. Der Hauptfehler liegt, wie fast in allen seinen Stücken, im Mangel an Haltung und Konsequenz in der Hauptfigur. Man darf in ihnen den Charakter nur in je einer und derselben Scene mit sich selber vergleichen, denn er muß sich danach bequemen,

wie er nothwendig ist, eine jede Scene in ihrer Art zur interessantesten zu machen, die sie sein kann, ohne Rücksicht auf die Uebereinstimmung desselben Charakters mit sich selbst durch das Ganze.

Die Ausstellungen sind 1) was die Verletzung der Wahrscheinlichkeit betrifft. — Wie kann der Präsident so unbesonnen sein, einem Jünglinge von Sohn sein Verbrechen zu entdecken; was kann ihn dazu bewogen haben? Er muß ihn doch kennen, wie er ist, ein Jugendenthusiast voll Feuer. — Freilich ist das wieder eine Unwahrscheinlichkeit mehr, daß der Sohn eines solchen Vaters, von diesem so früh in's Vertrauen gezogen, so werden konnte. Man sollte meinen, er habe entweder in des Vaters Art schlagen, oder, wenn er zu brav dazu war, durch die Mitwissenschaft eines so großen Verbrechens seines Vaters geistig geknickt werden, oder, wenn er auch kräftig genug war, im Wachsthume dadurch nicht gehindert zu werden, sich von ihm lossagen müssen — und wenn wir auch glauben wollen, daß der Präsident über alle Begriffe schlecht und schamlos, denn vor seinem Kinde will selbst der Schlimmste nicht so schlimm dastehen, als er wirklich ist, und dies selbst so rein erhalten als möglich; wie reimt sich das mit der Klugheit des Hofmannes? Wir treffen da auf eine Schwäche, die Schiller nie losgeworden ist, die Doppelheit der Personen, ein Anderer in dem, wofür er will, daß wir seinen Helden halten, ein Anderer in der Wirklichkeit, wie wir selbst sehen, daß er ist. Wie Wallenstein von Allen als der große Feldherr mit dem eigenthümlichen, durchdringenden Feldherrn- und großen Mannes-Blicke, zu jedem Geschäfte den Tüchtigen zu wählen,

geschildert wird, und wir ihn selbst doch so unpraktisch sehen, mit Kindervertrauen überall an den Unrechten gekommen, und von Jedem betrogen, und in großer Fassung dem Betrüger verzeihend — so sollen wir diesen Präsidenten für einen dämonischen Menschen halten, und er zeigt sich doch selbst wie der albernste Neuling, so daß nicht seine Klugheit, sondern ein merkwürdiges Glück ihn so lange und bis jetzt muß Oben gehalten haben. Und wenn dann, was vor den Anfang fällt, dem Dichter nach Aristoteles nicht angerechnet werden soll, wie kann er denn nun den feurigen Sohn, der ihn in seiner Gewalt hat — nicht umgekehrt — zu zwingen meinen? Wahrlich, wenn der Major so ist, wie wir ihn glauben sollen, so hat die Sache gar keine Schwierigkeit; so wird er gleich im Anfange dem Alten, gegen den er keine Pietät haben kann, sagen: ich nehme das Mädchen, und rathe dir, nichts gegen meine Liebe zu unternehmen; du bist in meiner Gewalt. Wie reimt sich der Tugendstolz, den er dem Alten in's Gesicht zeigt, zu dem ängstlichen Gehorsam? Wie schwach ist, daß er die Milford dazu bringen will, ihrerseits die Heirath rückgängig zu machen, wozu er nicht das Herz hat. — Die Sache ist so: Wie die Konception so weit war, daß es nun darauf ankam, auch gegen die Intriguanten die poetische Gerechtigkeit auszuüben, damit sich Alles runde und zusammenbeschließe, da fiel Schillern der Behelf ein mit der Vergiftung. Dadurch wurden zugleich neue Scenen gewonnen, das bereits Koncipirte änderte er nun nur so weit, als es sich durch den neuen Gewinn bereichern ließ, aber die Hauptsäulen des Alten, die Nothwendigkeit der Pietät und der Rücksicht auf den Vater ließ er, wie sie

waren, ehe er das Verbrechen und die Mitwiſſenſchaft des Majors hineinſchob. So ſteht das Ganze nun auf einem alten und auf einem neuen Beine, auf zwei Geſichtspunkten, die ſich widerſprechen. Wo es paßt, da iſt's, als wüßte der Major von des Vaters Verbrechen gar nichts; wo es paßt, da bedient er ſich der Mitwiſſenſchaft gegen den Vater. — Schiller's Figuren ſind Schauſpieler, die immer die Rolle ſpielen, die eben im Augenblicke die glänzendſte ſcheint. — 2) Daß Ferdinand an die grobe Täuſchung glauben kann. — Ferner ſieht man nicht, was den kalten Böſewicht Wurm bewegen kann, ſich ſelbſt in das Verderben zu ſtürzen. Daß er ſich verdirbt, um den Präſidenten nur mit verderben zu können, wie es den Anſchein hat? Er hätte den Präſidenten immer verderben können, ohne ſich mit zu verderben. Und eigentlich iſt dem Präſidenten ja das Schlimmſte ſchon geſchehen. — Uebrigens iſt, was aus dem Stoffe zu ziehen war, ſo vollſtändig ausgebeutet, daß man keinen ähnlichen Stoff bearbeiten kann, ohne als Entlehner von Schiller zu erſcheinen, z. B. die Geſchichte der Agnes Bernauer. —

Hauptunterſchied zwiſchen Shakespeare und Schiller.

Während Schiller in der Diktion und in der äußeren Form und in der namentlichen Nennung des Schickſals und Hinweiſung darauf die Alten zu kopiren ſucht, ſteht Shakespeare dieſen im Weſentlichen der Tragödie viel näher. Während Schiller die äußeren Verhältniſſe, das hiſtoriſche Detail debattirt, und Spannung und Zuſammenhang in die Intrigue legt, und ſolchergeſtalt die Schuld größtentheils auf Rechnung der die Leidenſchaft

überwiegenden Umstände stellt und ebenso die Bestrafung, so öffnet Shakespeare das Innere der Menschen und zeigt den Zusammenhang von Schuld und Strafe als einen Causalitätsnexus in diesem Inneren. Schiller veräußerlicht, Shakespeare verinnerlicht die Handlung. Bei Schiller treten überall spezielle, zufällige Aeußerlichkeiten in den Nexus ein, die eben nur dem gegenwärtigen Falle und keinem anderen so angehören; bei Shakespeare sind alle Zufälligkeiten und besondere Bedingungen entfernt; er behält nur das bei, was typisch ist, was einer ganzen Gattung von Fällen zukommt. Und so versteh' ich nun erst, warum Gervinus die Shakespeare'sche Auffassung der Geschichte eine idealere nennt als die Schiller's, warum Julian Schmidt jene vorzieht, weil in ihr außerhalb des Menschen Nichts über sein Schicksal entscheide. Und dieselbe ist die Praxis der Alten, die Aristoteles berechtigte, die Tragödie als philosophischer, der Geschichte vorzuziehen. Lessing meint nichts Anderes, wenn er sagt, man müsse seinen Stoff so lange simplifiziren, bis man gleichsam das Ideal der Handlung erhalte. Harlisch irrt sehr, wenn er, nachdem er gesagt, die Tragödie des Sophokles sei ein nasses Gewand der Idee, dem Sophokles den Shakespeare entgegensetzt und Schiller in die Mitte zwischen beiden. Was uns an Shakespeare deßhalb irre machen könnte, ist die Zusammengesetztheit mancher seiner Stücke. Er hat aber übersehen, daß jeder der Theile dieser Zusammensetzungen ein nasses Gewand derselben Idee ist, und die nebeneinander laufenden Typen wie große Flüsse in Einen Strom zusammenbrausend dieselbe Idee nur mit doppelten Zungen predigen. In der That kommen bei Shakespeare weni-

ger Episoden vor, als bei Schiller. Max und Thekla bilden eine wirkliche Episode, denn ihre Geschichte ist nicht eine andere Einkleidung der Hauptidee des ganzen Stückes, sondern eine Nebenidee derselben, ebenso der Montgommery in der Jungfrau, Rudenz und Bertha im Tell. Lear und Macbeth stehen hierin den Alten völlig gleich. In beiden kommt die Strafe unmittelbar aus der Schuld selbst, und nur aus der Schuld. Die Schuld ist eine reine, und ebenso die Strafe. Der Held bricht mit seinem Gewissen, und wird von seinem Gewissen gestraft, die äußerliche Peripetie geht blos nebenbei, so nothwendig sie auch aus der Schuld hervorgeht. Schuldige, Schuld und Strafe sind Typen. Die ganze Handlung in allen ihren Theilen ist auf das Wesentliche reduzirt, auf ihr Ideal, sie ist eine typische. Bei Shakespeare ist der Fall ein allgemeiner, deßgleichen die Charaktere, die Darstellung derselben in der Sprache ist individualisirend, bei Schiller ist der Fall und sind die Charaktere individuell, oft zufällig individuell, aber die Sprache verallgemeinernd. —

Das würde auf die Feststellung des Ideals einer tragischen Komposition führen. Sie darf nichts sein als die einheitlichste Verkörperung der Idee. Die Schwierigkeit dabei ist nur, daß wenige Stoffe, ohne mit anderen zusammengeschmolzen zu werden, ein ganzes Stück erfüllen. Die Idee der Tragödie ist eben der nothwendige Zusammenhang von Schuld und Strafe. — Man sehe den Antheil des alten Lear selbst an der Tragödie dieses Namens. Er enthält nichts, als Schuld und Strafe des wunderlichen Greises. Er verstößt die gute Tochter und giebt sich in die Gewalt der bösen Töchter.

Die Bosheit dieser, und die Güte jener strafen ihn dafür. Da ist kein Behelf, der diese einfache Handlung streckte, keine Theilung oder sonst etwelcher Kunstgriff. Das Einzige, was das Ausspinnen der Situation ohne Unwahrheit möglich machte, ist die Freiheit der Form, die öfteren Verwandlungen. Und jeder Behelf würde eine äußerliche, mehr oder weniger zufällige Bedingung in den Causalnexus einfügen. Die Sache steht so: Er leidet von der Gewalt der bösen Töchter, in die er sich thöricht begeben, und durch die Güte der guten Tochter in dem Gefühle, daß er unrecht an ihr gehandelt und diese Güte nicht verdient. Die Töchter, die bösen sowie die gute, handeln ohne alles andere Motiv von Außen, nach der Nothwendigkeit ihrer Natur. Er leidet, weil er das gethan, was nothwendig so ausfallen mußte, wie es ausfällt, sie thun, weil er ihrer Natur das Hinderniß abgenommen hat, zu handeln, — wie sie ohne dies Hinderniß nothwendig handeln müssen. Kein Nebenumstand macht außerhalb seiner That und ihrer nothwendigen Folgen einen Einfluß auf die Handlung geltend. — Damit vergleiche man die Behelfe in der Emilia Galotti, die das Strecken des an sich einfachen Kerns nothwendig gemacht, der fünf Akte allein füllen sollte. Da muß der alte Galotti auf dem Lande wohnen, muß dem Dichter zu gefallen thun, als machte er erst jetzt die Erfahrung, daß seine Frau leichtsinnig, er muß fortgehen, ehe Emilia aus der Messe kommt; da muß die Emilia gegen alle italienische Sitte, und noch obendrein gegen Wissen und Willen des Vaters gewohnt sein, allein in die Messe zu gehen, sie, der es so schwer fällt, etwas zu verheimlichen; da muß Marinelli — eben so thöricht und noch weit

mehr als des Prinzen Attake auf Emilien während der Messe — wo's gar nicht nöthig, ja wo es unklug ist und gegen seinen Plan, den Grafen zum Zorne reizen, damit Claudia errathen kann, was dieser meint, wenn er sterbend Marinelli's Namen ausspricht. Da muß eine ganze Figur erfunden werden, die, so schön sie erfunden ist, doch nur das Bedürfniß des Dichters, das sie maskiren soll, bloslegt, die Handlung zu strecken und dem Odoardo den Dolch zu geben, den dieser später haben muß, und um diese Figur, zur rechten Zeit, wo man sie braucht, einzuführen, muß ein Brief von ihr ungelesen liegen bleiben. Und wie viel Anderes noch, das nun Alles einen Antheil an der Katastrophe erhält. — Aehnlich läßt Schiller seine Helden von den äußeren historischen Konstellationen bestimmen, nicht durch sich selbst. Die Historie straft den Helden nicht um das, was er gethan, sondern um das, was sie ihn gezwungen zu thun. — Die historischen Mächte und Konstellationen streiten in seiner Helden Brust, wie die Götter in den Aeschyleischen, die thun müssen, was die Götter wollen, und deßhalb auch leiden. — So verwirrt und reich das Historische im Hamlet ist, es ist nur Hintergrund; es wirkt nicht bestimmend in die Seelen der Personen und in die Schuld und ihre Strafe hinein. Deßgleichen im Lear, Macbeth und Othello. Hier hat es der Mensch blos mit sich zu thun. Duncan könnte türkischer Sultan sein, die Sache bliebe sich gleich. Dagegen ändert er in seinen Historien kein historisches Datum, weil die Besonderheit eben das Historische ist, und die Allgemeinheit das Philosophische. — Der Realist giebt das poetische Produkt, der Idealist das poetische Produziren, d. h. der

Realiſt reflektirt über den Stoff und ſeine Ausführung, über die Charaktere, ehe er die Arbeit beginnt, er iſt fertig, wenn er niederſchreibt. Der Idealiſt hingegen reflektirt über Stoff, Charaktere, im Niederſchreiben, und ſchreibt ſo mehr ſeine Reflexionen nieder, als die Sache; erſt wenn er mit ſeiner Arbeit fertig, weiß er, was er gewollt hat, und ſo ſehen nun auch die Leſer in ſeiner Arbeit mehr, was der Dichter damit gewollt hat, als daß er das Reſultat dieſes Willens anſchauend in fertiger, objektiver Körperlichkeit erkannte. Darum ſind die Werke des Idealiſten gemeiniglich wärmer, und wer die Perſönlichkeit des Dichters in ſeinen Werken ſucht, wird dieſe Darſtellung vorziehen. Bei Schiller findet man nicht das Geſchöpf fertig, ſondern den Dichter in der Arbeit des Schaffens. Bei Goethe hat ſich das Geſchöpf abgelöſt, es iſt ſchon kalt geworden vom Guſſe. Shakeſpeare verbindet die Wärme Schiller's mit der Ablöſung des Geſchöpfes vom Schöpfer bei Goethe. Bei Schiller ſehen wir ſeine eigenen Intentionen, bei Shakespeare die Intentionen ſeiner Menſchen fertig werden. — Bei Schiller reißt uns der Dichter hin, bei Shakespeare des Dichters Geſtalten. — Schiller und Shakespeare ſtehen ferner einander gegenüber, wie Affekt und Leidenſchaft. Schiller, bei dem die Intrigue vorherrſcht, und den Zuſammenhang giebt, braucht das Affektvolle, um ſeine äußerliche Handlung innerlich zu beleben, ihr, was die Intrigue ſo nöthig hat, Wärme zu geben. Er ſchildert aber wiederum oft nicht ſowohl die Affekte, als er mit Affekt ſchildert. Die Wärme geht nicht ſowohl aus ſeinen Perſonen, als aus ihm ſelber hervor. Er ſchildert weniger die Leidenſchaft, als leidenſchaftlich. —

Unübertrefflich in Lear die Gruppirung. Ganz im Vordergrunde das Leiden des alten Lear, mehr im Hintergrunde und ebenso weniger breit ausgeführt die Glostergeschichte, noch weiter im Hintergrunde, und fast blos skizzirt, das Verhältniß Edmunds zu den Schwestern. Wunderbar, wie die Leargruppe und die Glostergruppe in einander verschränkt werden, nachdem sie eine Weile neben einander isolirt hergingen. — Jede kleinste Handlung bezieht sich auf das straffste auf die Idee des Ganzen. Jeder einzelne Stamm des Ereignisses ist so einfach, als er nur sein kann, und so nothwendig in seinem Zusammenhange. Jeder einzelne Stamm würde, allein ausgeführt, und in concentrirter Form unendlich gestreckt und gedehnt werden, und Manches in den pragmatischen Zusammenhang aufnehmen müssen, was den idealen aufhöbe. — Der Tragiker muß bei der Bildung der Fabel beständig daran denken, daß die ganze Tragödie nur um der Idee willen vorhanden sein dürfe, daß also jede kleinste Erfindung nur im Bezug auf sie und zur vollständigeren und klareren Darstellung derselben durch das Einzelne und Ganze, Stoff und Form, Charakter, Situation und Handlung gemacht und eingerichtet werden dürfe. — Die Schuld muß frei aus dem Herzen der Menschen, ohne irgend einen äußeren Hebel blos aus der Leidenschaft hervorgehen. — Die Hauptscene bleibt des Menschen Inneres; die eigentliche Peripetie und das Leiden, Schuld und Strafe und ihr Zusammenhang, also das Schicksal muß in diesem Inneren vorgehen; die äußere Peripetie darf nur eine natürliche Folge der inneren sein und durchaus nicht als die Hauptsache erscheinen. Das Historische darf blos den Hintergrund dar-

stellen. — Die Schuld ist ein Kind der Freiheit, das ganze Leiden muß nothwendig aus der Schuld folgen, ja schon darin liegen. Die Schuld setzt den Perpendikel des Uhrwerks in Bewegung. Von da an darf nichts mehr von außen hineinwirken. — Schiller sucht den Zuschauer zum Mitschuldigen seiner Helden zu machen, Shakespeare thut meist das Gegentheil. Schiller sagt: seht ihr? Mein Held kann kaum anders. Shakespeare sagt: sehr ihr? Mein Held könnte wohl anders. Schiller setzt in's hellste Licht, was zur Schuld treiben kann, und versteckt, was ihn abhalten müßte, oder läßt dies von jenem rhetorisch niederkämpfen. Shakespeare thut das Gegentheil. Besonders im Macbeth, besonders wo der Held das Mißverhältniß der Kraft der Gründe für und gegen die That in's Licht setzt, und den Zuschauer zum Gegner seiner That macht.

Julius von Tarent von Leisewitz.

— Die Handlung ist bedeutend, wirklich tragisch; denn Keiner, der darin leidet, leidet unschuldig; sie geht aus den Charakteren und Leidenschaften natürlich und nothwendig hervor ohne Intrigue. Die Klarheit der Komposition, die Milde und Weichheit erinnert an Goethe. Die Sprache steht zwischen der naiven Goethe's und der reflektirenden Schiller's in der Mitte. Das Stück könnte heute geschrieben sein, so wenig veraltet ist sie; die Schiller'sche in dessen ersten Stücken scheint viel älter zu sein. Der Julius ist sichtbar das Vorbild des Don Carlos, aus dem Aspremonte ist Posa geworden durch Identifizirung mit dem abenteuerlichen Chevalier, der einst auf kurze Zeit mit Weltverbesserungsschwärmerei

die Seckendorfe und Grumbkows, die deutlichen Vorbilder von Alba und Domingo, aus der Gunst Friedrich Wilhelm I. verdrängte. Noch hat Schiller den Katte in den Posa verschmolzen, und den jungen alten Fritz in den Carlos. Das Motiv der Verdächtigung der ehelichen Geburt der jungen Prinzessin ist aus den Memoiren der Markgräfin von Baireuth, Friedrichs Schwester. — Der ganze Carlos steckt darin, es fehlt nur das Motiv der Verliebtheit in die Mutter. —

Wenn die Schiller'schen Erstlingsarbeiten Theaterspiel vor dem Julius voraushaben, so erfreut hier die Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit der Handlung, die durchsichtige Komposition, die treffliche Charakterzeichnung, die im besten Sinne geistreiche, fein abgewogene Sprache, die treffliche Schilderung der Seelenzustände, die den Hamlet und Romeo zum Muster hatte, und wieder zum Don Carlos Vorbild geworden ist. Die Zwillinge sind unstreitig drastischer und haben einen Vortheil vor dem Julius in der Stimmung und dem Phantasieschwunge; was die Sprache betrifft, stehen sie weit dagegen zurück. In den Zwillingen glaubt man schon in der ersten Scene mehr an den tragischen Ausgang als hier eine Zeile vor diesem selbst. Dafür braucht man dort eine gute Zeit, um sich in den Grad der Leidenschaft hineinzufinden, mit dem der Anfang gleich den Zuschauer überrascht. Großartiger und gewaltiger sind die Zwillinge jedenfalls. — Das Heißwerden des Guido in demselben Maaße, als Aspremonte kälter wird, ist außerordentlich wahr; die beiden Hauptcharaktere sind trefflich kontrastirt. —

Shakespeare und die Alten.

— Wenn man die Stoffe der Alten mit denen Shakespeare's vergleicht, fällt einem die Milde Shakespeare's auf. So furchtbare Verbrechen, wie die Alten fast immer, hat er selten sich zum Vorwurfe gewählt. Bei der größeren Wirklichkeit seiner Ausführung eine sehr weiße Mäßigung. Denn je furchtbarer der Stoff an sich, desto idealer muß die Ausführung sein, um die Wirkung jenes zu mildern. Die äußerste Naturwahrheit der Ausführung dagegen kann einem zu milden Stoffe nachhelfen. —

Das Peinliche in der Tragödie.

— Das Peinliche entsteht, wenn man zu lange geradlinig einen Weg verfolgen muß, an dessen Ende man etwas Schreckliches sieht, wenn man in unmerkbarer, steter Steigerung dem Schrecklichsten entgegengeführt wird, ohne einen Ruhepunkt unterwegs, ohne ein zeitweiliges Abwenden des stieren Blickes von dem Kommenden. Das ganze Stück mag eine solche Klimax darstellen, aber im Großen und Ganzen, nicht bis in's Einzelnste durchgeführt. Es ist das Extrem der dramatischen Spannung und sehr schwer zu vermeiden in der concentrirten Form. — In der Shakespeare's thun schon die Verwandlungen große Dienste, die Kürze der einzelnen Scenen. Man sehe den Lear. Dasselbe Familienverhältniß wirkt künstlicher, da es zwischen den beiden Familien wechselt. — Das weniger dramatische Talent braucht die concentrirte Kunstform, die die stete Spannung begünstigt, um seiner schwächeren Kraft damit

empor zu helfen; das Starke braucht die freiere Form, in der wiederum eine natürliche Gegenwirkung gegen das Uebermaß der Kraft liegt. So müssen Kunstform und Kräfte sich gegeneinander ausgleichen. Ein schwaches Getränk mag man zum Genusse concentriren, ein starkes muß man verdünnen und mildern. Je weniger Gewalt ein Stoff besitzt, desto mehr wird er in concentrirter Form gewinnen; je gewaltiger der Stoff an sich, desto mehr wird es ihm gut thun, in freier Form behandelt zu werden. Das Zerlegen in kleine Scenen, die, abgerundet, jede für sich ein Genrebild, einen Mimus bilden, zeigt seinen Vortheil im Faust und in den meisten Stücken Shakespeare's, sogar in den Räubern. Die eigentliche Menschendarstellung ist nur in ihr möglich, auch die vollständige Motivirung, und der vollkommen klare Zusammenhang. Wir müssen den Menschen sehen, ehe ihn Leidenschaft entstellt. So wird es möglich, eine Gestalt von allen Seiten zu zeigen, in allen möglichen Graden der Ab- und Anspannung, in allen Nüancen von der hingebendsten Vertraulichkeit bis zur geschlossensten Zugeknöpftheit, mit jedem Anderen ein Anderer, wie es der Augenblick fordert oder erlaubt, scherzend und ernst. — Und all dieser Realismus der Darstellung wird desto täuschender, je idealistischer oder phantastischer das Darzustellende ist. — Nur muß die Zertheilung in Scenen kein blindes Zerreißen sein, bei dem alle Theilnehmer zu kurz kommen, die Stetigkeit des Ganzen darf dadurch nicht aufgehoben, sondern muß im Ganzen und Großen erst recht möglich gemacht werden.

Dramatische Technik Shakespeare's.

Die falsch verstandene Shakespeare'sche Form ist ein unkünstlerisches Unding, aber die richtig gehandhabte die einzige mögliche für das nicht antike Drama.

Shakespeare simplifizirt seinen Stoff auf's Möglichste. Er exponirt nicht erzählend. Unmerklich wird man mit den Vorbedingungen bekannt. — Er legt seinen Stoff so, daß er völlig dramatisch daliegt. Dann theilt er ihn in viele kurze Scenen, wodurch die Bewegung gewinnt. — Er macht lieber abstrakte Expositionsscenen, um die anderen nicht mit dem epischen Beisatze zu verderben. Jede Handlung hat ihre eigenen Gesten, ihre eigenen Worte, eigentlich auch ihre eigene lokale Heimath. Dies giebt er jeder, um sie zu idealisiren, und hält sie auseinander. Bei der concentrirten Form ist die Scene ein Raum, in den das Verschiedenartigste sich geduldig zusammendrängen lassen muß, wo das Ineinanderschreien der Stimmungen entweder gar keine aufkommen läßt, oder das Gefühl beleidigt. — Shakespeare würde in concentrirter Form wegen der Peinlichkeit der Spannung, Iffland in der freien Form wegen Mangels an aller Spannung unerträglich sein. Man thue jedes Ding an seinen Ort. —

Die Räuber von Schiller.

Das ist eine wirkliche Leidenschafts- und Reue-, eine Gewissens-Tragödie, auch Charakter-Tragödie, wenn auch die Charaktere übertrieben, die Motive schwach, und daher das Ganze abenteuerlich erscheint. Die kalte und die heiße Leidenschaft stehen sich in den Brüdern gegenüber;

die Handlung hat Fülle. Neben der Geschichte der beiden Brüder und des Vaters läuft noch die Liebesgeschichte, innig jener verbunden, weil auch hier wieder die beiden Brüder einander gegenüberstehen in demselben Verhältnisse, wie in der Hauptgeschichte; ferner die Rivalität Spiegelberg's und sein verdienter Tod, die Treue Schweizer's, der Antheil Herrmann's und Daniel's. Wir sehen einen Bruder, der den anderen durch den Vater verdirbt, und dann diesen; der andere Bruder rächt sich und den Vater an jenem; einen Böswicht aus Realismus, einen aus Idealismus. Wir sehen ein Mädchen, das zum Lohne seiner Treue in dem wiedergefundenen Geliebten einen Mörder vom Handwerk findet, nachdem sie die Treue zu vermeinter Untreue fast verleitet, einen Vater, vor Entsetzen vor dem Sohne, der ihn am Sohne gerächt, sterben; ein Treueverhältniß zwischen einem Räuberhauptmann und seiner Bande, von der jener sich durch den Tod seiner Geliebten, und durch das Aufgeben einer Rückkehr zu Tugend und Glück loskauft. Es ist ein mächtiges, reiches Bild des Gewissens, wie es sich bei Anderen anders gestaltet, von leiser Regung an bis zur Verzweiflung, von angemessenen Bestrafungen wirklicher Schuld, so reich und überzeugend, daß der unverdiente Untergang einer Unschuld keine Mißharmonie hineinwirft; übrigens leidet auch sie, was sie will, ist auch Urheberin ihres Geschickes. Ich halte die Räuber, den Problemen und der Komposition, also den Hauptsachen nach, für die Tragödie von Schiller, die dem Ideale der Tragödie am nächsten kommt. — Bei Fiesko hat ihn schon das französische Beispiel beirrt.

Tragödie der gleichen Berechtigungen.

— Die sogenannte Tragödie der gleichen Berechtigungen ist concreter zu entwerfen, als die bloße Leidenschaftstragödie, sonst wird sie rhetorisch werden. Diese Berechtigungen müssen in der Form der Leidenschaft auftreten, und solchergestalt durch Ueberschreitung wirklich schuldig werden. — Da jeder Leidenschaft eine größere oder geringere relative Berechtigung zu Grunde liegt, so ist leicht begreiflich, wie die Kunstphilosophen auf den Gedanken kamen, diese Berechtigungen zur Hauptsache zu machen. — Des Aristoteles Hauptforderung an die Tragödie ist von Shakespeare am meisten in Romeo und Julia entsprochen worden. Eine Leidenschaft, die den Helden zugleich verklärt, indem sie ihn schuldig macht. — Die Helden sind eigentlich an sich selbst schuldig, sie sind die Beleidiger und Beleidigten zugleich, denen wir die Selbstbeleidigung wohl verzeihen müssen, da ihr Leiden überwiegt in unserem Gefühle. — So ist die Schuld selbst als ein Leiden dargestellt, wir bemitleiden nicht blos ihr Leiden, sondern auch ihre Schuld. — Will man eine Tragödie gleicher Berechtigungen annehmen, so muß man diese Berechtigungen zu Leidenschaften machen. — Die Person handelt wie aus einem inneren Rechte rücksichtslos heraus, die subjektive Berechtigung geht über das objektive Recht hinaus, wodurch die Schuld entsteht. Den kalten Beobachtern, die wenig Sinn für die poetische Wirkung der Leidenschaft haben, fielen zuerst die Stellen auf, in denen die relative Berechtigung ausgesprochen ist; daß dies Aussprechen selbst oft kein Glauben der Leidenschaft, vielmehr ein Bemühen sei, sich diesen Glauben an

ein Recht, nach dem sie handle, selbst einzureden, darauf verfielen die spekulativen Philosophen nicht, denen die Psychologie, die die Poesie mit dem Leben verbindet, bei ihrer Abwendung vom Leben ferne, ja feindlich ist.

Charakter- und Gefühlsstärke des Helden.

— Es ist nicht nothwendig, Menschen von starkem Charakter zu tragischen Helden zu wählen, aber vortheilhaft, solche mit starker Empfindung. Denn unser Mitleid proportionirt sich nach dem Ausdrucke des fremden Leidens, nicht nach seiner Größe an sich, sondern nach der Energie, mit welcher es sich ausspricht. So haben wir im Lear einen Menschen, an dem nichts stark ist, als seine Empfindungsweise und deren Ausdruck. —

Hamlet.

Im Hamlet macht das geistig Ueberlegene des Charakters hauptsächlich sein und des Stückes Glück; die Wirklichkeit des Vorganges, durch welche jeder Ton, den die Menschenbrust hat, hervorgerufen wird; der schnelle Wechsel derselben, der Weltlauf, wie er mit Anderen ihre Sprache sprechen muß, und nach einer Scene im Konversationsstyl, so wie er wieder allein, wieder mit neuer Kraft und bereichert zu der Reihe von Vorstellungen zurückkehrt, die er vorhin abgebrochen. Und wie mit ihm, der mit Allen spielt, wiederum das Schicksal spielt. Wie er vor sich selbst so schwach dasteht, als das Publikum die Anderen vor ihm stehen sieht. Dazu mußte aber das Ganze so phantastisch sein, als es ist. Und darauf gründet sich der mächtige, künstlerische Eindruck Shakespeare's, daß er das Wunderbare verwirklicht.

Wären seine Stoffe eben so wirklich als die Behandlung, kein Mensch könnte sie ertragen. —

Wo die Natur im höchsten Grade des Affektes stumm ist, oder nur einen Hauch, eine Interjektion hervorbringt, da übersetzt Shakespeare den Hauch, den Seufzer, das Stöhnen in einen plastischen längeren Ausruf, der die Gefühle zusammenfaßt in einen prägnanten Satz, deren Verwirrung und Zugleichandrängen die Person verstummen macht. Z. B. Hamlet, wie ihm der Geist erscheint. Hier sind die seltsamsten, verworrensten Bilder am Platze. Das, was die Natur wirklich spricht, aber der gelähmte Mund nicht austönen kann. Dies ist das Plastischmachen des in der Natur Tönnen.

Charakter und Situation.

Bei Julius Cäsar ist so recht auffallend, wie viel mehr es Shakespeare um die Personen zu thun ist und ihre Entwickelung und Ausmalung, als um die der Situation. Schiller würde uns ein einförmiges Ideal von Brutus gegeben haben, dagegen die Situation desselben zu Cäsar als des Lieblings und doch Feindes auf's Genaueste in schimmernden Tiraden entwickelt haben, aus dem Munde aller Personen, besonders des Brutus selbst. Gewiß ist's, die Weise Shakespeare's ist dramatischer, denn die Entwickelung eines Charakters kann nur durch Handlung geschehen, während die Entwickelung und Beleuchtung einer Situation immer zu lyrischer und zur Reflektions-Rhetorik führen wird. Die Charakterentwickelung, also das Charakterdrama, kann das Rhetorische nicht gut brauchen, weil es eine gewisse Unmittelbarkeit der Sprache verlangt; die Sprache als Sprache kann sich hier nicht so geben lassen. Sie muß immer ein Mittel

der Charakteristik bleiben. Hier zeichnet sie die Gestalt selbst in ihren genauen Umrissen, dort umwallt sie dieselbe wie ein weiter Prachtmantel. — Bei Shakespeare urtheilen die Personen, eine über die andere, nach ihren charakteristischen Gesichtspunkten, bei Schiller wird die Situation nach verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet, nach dem Verhältnisse der Personen zur Situation. Dort sind es die Gestalten, die sprechen, hier der Dichter. — Der objektive Dichter tritt hinter seine Figuren zurück, dem subjektiven sind sie nur Spiegel, in denen er dem Leser, Hörer oder Zuschauer sein eigenes Bild zurückwirft. — Die Extreme des Charakterdramas sind Trockenheit und Härte der Sprache, aus Streben nach Wahrheit des Ausdruckes; die des lyrischen Situationsdramas ist Schönrednerei aus Streben nach Schönheit, dort wird immer ein gewisser Realismus, hier ein gewisser Idealismus sich vordrängen. Der Realist wird daher zum Charakterdrama, der Idealist zum Situationsdrama durch seine Natur genöthigt, und ebenso wird einem Volke von Idealisten ganz natürlich das Situationsdrama besser gefallen, und umgekehrt. Der Idealist ist vorwiegend lyrischer Natur, weil es ihm weniger um die Sache zu thun ist, als um Das, was er bei ihrer Betrachtung denkt und fühlt, daher wird bei einem Volke von Idealisten vorzugsweise die lyrische Kunst blühen, in der Malerei die Landschaft, in der Dramatik das Lyrische, d. i. das Situationsdrama. Das geht weiter. So wird ein Volk von Realisten auch in der Politik wirklich objektive Zwecke verfolgen um ihretwillen, ein Volk von Idealisten nur der Gefühle wegen, die durch den Kampf aufgeregt werden. Das eine wird von praktischen, das

andere von äſthetiſchen Idealen beſtimmt. — Der engliſche und der franzöſiſche Nationalcharakter verhalten ſich wie Stolz und Ehrgeiz. —

Spannung im Drama.

— Je größer die Spannung eines Stückes, deſto leidenſchaftlicher verlangen wir vorwärts zu kommen, deſto leidenſchaftlicher verabſcheuen wir Alles, was uns hemmt. Wer eilt, um etwas zu erfahren, deſſen Wiſſen er leidenſchaftlich begehrt, der wird keine Augen für die Schönheiten ſeines Weges haben, und für das Schönſte, Witzigſte, was ihm ein Begegnender mittheilt, für die geiſtreichſte, amüſanteſte Unterhaltung kaum ein halbes Ohr; ja er wird den Begegnenden, der ihn aufhalten will, und dem er unter anderen Umſtänden ſtundenlang lauſchen könnte, los zu werden ſuchen, je ſchneller, je lieber. Eine Regel wäre alſo: in Stücken mit großer Spannung immer das einfachſte Wort zu wählen; und wenn man durch detaillirte Charakteriſtik und geiſtreichen, poetiſchen Dialog wirken will, dazu einen Stoff ſich zu wählen, der einer leidenſchaftlichen Spannung nicht bedarf. — Je bewegter äußerlich die Handlung, deſto breitere Behandlung iſt nöthig, wenn das Stück einen poetiſchen Eindruck machen ſoll. Je weniger eigentliche Handlung ein Stück hat, deſto mehr äußere Bewegung, und ſei es nur durch Verwandlungen und Auf- und Abtreten der Perſonen und mimiſche Belebung, ſuche man ihm zu gewinnen. —

Oekonomie des Dramatikers.

In allen Shakespear'ſchen Stücken iſt die Handlung, die eigentliche, das Handeln möglichſt einfach, es wird

aber derſelben durch Kunſt der Schein einer reichen Handlung gegeben. Eine große Situation, aber dieſe vollſtändig ausgebeutet. Im Hamlet iſt die Situation, die tragiſche, durch das ganze Stück: Hamlet ſoll ſeinen Vater rächen und kann die Entſchloſſenheit dazu nicht gewinnen. Im Lear das Leiden des Vaters durch die undankbaren Töchter. Im Romeo der Kampf der Liebe zweier Menſchen gegen den Haß ihrer Familien. —

Das Bemühen, das Entſtehen eines Charakters durch eine große Anzahl von Umwandelungen zu führen, muß ich aufgeben, vollends zweier oder noch mehrer. Es finden ſich auch im Anfange einer engen Handlung genug dramatiſche Momente, aber in kleinen Schritten. Jene Aufgabe kann nur die epiſche Poeſie löſen, die nicht eine Anzahl von Perſonen zugleich in ſtetiger Folge vorſchreitend darzuſtellen gezwungen, ſich Sprünge erlauben darf, die bloße Reſultate geben darf, wo ihr der Raum fehlt, oder wo die ſtetige Entwickelung nicht Gehalt genug fände. —

Zu aller Illuſion gehört eine gewiſſe Breite; erſt wenn man ſich in eine Situation hineingelebt, begreift man, wozu ſie führen kann. Alles, was etwas jäh erſcheint, und aus der Illuſion reißen könnte, Alles, was etwas gewagt und fremd, wenn auch nicht unwahrſcheinlich iſt, verlangt Vorbereitung. Wie bereitet Shakespeare ſeine Geiſterſcheinung im Hamlet vor! Womöglich müſſen alle Kräfte des Zuſchauers auf dergleichen vorbereitet ſein. Der Verſtand durch den Cauſalnexus, die Phantaſie durch die Stimmung ꝛc.

Vor Allem nöthig iſt eine, in einfachſter Erzählung ergreifende, einfache Fabel mit großen, einfachen Motiven, die keine zuſammengeſetzten Gerüſte bedürfen und ebenfalls

in einfachster Erzählung hinreichend und klar erscheinen. Der Gang gleichmäßig, nur nach dem Ende zu beschleunigt, immer aber noch einen Grad von plastischer Ruhe festhaltend. Die Uebergänge nicht zu jäh. — Je gewaltsamer die Handlung desto idealer die Sprache, desto ruhiger der Gang. —

Kaufmann von Venedig.

Bewundernswürdig die Gruppirung der drei Handlungsstämme im Kaufmann von Venedig. Der Hauptstamm ist die Antonio-Bassanio-Shylockgeschichte. Die Verbürgung des Freundes für den Freund beim Feinde, mit dem Leben. 2. Die nachher wichtigste, die Erwerbung der Porzia durch Bassanio; was von der Bassanio-Porziageschichte über den Moment der gelungenen Erwerbung hinausliegt, gehört dienend dem ersten Hauptstamme, sowie ihr erster Beginn die Anleihe in jenem motiviren mußte. 3. Die Lorenzo-Jessikageschichte, die eigentlich nur zur Verschärfung von Shylock's Bosheit und Gemüthshärte das Motiv geben muß. Wenn man will, ist noch ein vierter Stamm vorhanden, dessen Held Lanzelot. Nothwendig ist er eigentlich nur für den dritten Handlungsstamm als Liebesbote. —

Ideale Charaktere, Mischung, Widersprüche.

Man findet in Shakespeare's Helden die heterogensten Charakterbestandtheile, und in der That beruht darauf zumeist ihre Wirkung. Das Anziehendste im Hamlet ist seiner Stärke und Schwäche Kontrast. Stärke und Schwäche kann dieselbe Quelle haben, und muß das unbedingt in der dramatischen, überhaupt in der poetischen Gestalt, sonst hebt der Widerspruch die Wahrheit derselben auf. Die Stärke bezahlt sich mit Schwäche,

jeder Vorzug mit einem Mangel. Der Mensch kann nicht die verschiedenen Seiten seines Wesens in gleicher Stärke besitzen, vollkommene Wesen schafft die Natur nicht. Concentrirt sich seine Gesammtkraft hauptsächlich nach einer Richtung hin, so müssen die anderen Richtungen weniger ausgebildet erscheinen, besonders die jener entgegengesetzte. In der That finden wir dies an jedem Menschen, und der sogenannte Charakter besteht ja eben im poetischen Sinne, in einer gewissen Einseitigkeit. Manche Gemüthseigenschaften fehlen manchen Menschen fast ganz, z. B. Muth. Desto größer wird in der Regel ihre Geselligkeit sein. Je weniger sie ihren eigenen Kräften zutrauen, je mehr werden sie sich an fremde anlehnen. In Fällen freilich, wo die Geselligkeit Muth verlangt, wird der Muthlose allein gehen, wie der Muthvolle, wenn nicht die Gesellschaft ihm die Gefahr getheilt zeigt und er sich lieber mit der Masse fortreißen läßt, als daß er sich auf sich allein stellte. — Der Mann, der zu praktischem Thun aufgelegt, wird selten eine große Phantasie haben, der Phantasiemensch zu praktischem Thun weder Lust noch Geschicklichkeit zeigen. Der Grübler wird sich nicht schnell oder gar nicht zum Handeln entschließen, der Freund schnellen Handelns wird nicht immer überlegt handeln. Der Sanfte wird vor gewaltsamer That Scheu tragen. Der Schwache wird sich so lange hudeln lassen, bis er aus Verzweiflung gewaltsam wird, er kann dadurch zum Verbrecher werden, während festes, ruhiges Entgegentreten zur rechten Zeit ihn und seinen Feind gerettet hätte. Hier scheint auch ein Charakterwiderspruch zu sein. Es sind dies interessante psychologische Probleme, die tragische Geltung haben.

Idealität, Styl.

Die Doppelfabeln bei Shakespeare wie die Doppelorgane am menschlichen Körper; die Learfabel und die Glosterfabel sind gleichsam die zwei Augen, durch welche die Eine Seele der tragischen Idee uns schmerzbezaubernd, mitleidberauschend, und doch zugleich mit strenger Hoheit ansieht. Wer den menschlichen Bau beschaut, dem wird es klar, daß die Zweiheit der entsprechenden Organe erst recht die Einheit der ihn belebenden Seele in's Licht setzt. Jene beiden Halbfabeln arbeiten einander in die Hände, wie es zwei arbeitend bewegte Hände thun. Da ist kein Griff, den die eine machte ohne den entsprechenden der anderen, keine bewegt sich bloß mechanisch, einem lokalen Reize nachgebend. Was beide bewegt, bewegt sie jederzeit als ein nur Eines, Ein Zweck, die Seele derselben tragischen Idee. — Schiller's Charaktere sind selten ideal, d. h. künstlerisch ideal; sie sollen Ideale vorstellen, d. h. ideale Menschen, Menschen von hoher Vollkommenheit, womöglich Muster nach allen Seiten hin. — Ein dramatischer Charakter muß einen Kern haben, Etwas, was ihn in den verschiedensten Situationen immer als denselben erscheinen läßt; dieser Kern ist die Idee des Charakters. — Bei Shakespeare belebt jederzeit eine Idee die ganze Handlung, eine Idee jeden Charakter; Idee und Erscheinung decken sich vollständig; bei Schiller dagegen sind immer fremdartige Ingredienzen in die Handlung aufgenommen, sowie in die Charaktere. — Handlung und Charaktere kann der Dichter nicht so brauchen, wie sie in der Wirklichkeit erscheinen, von der sie nur Stücke sind, er muß ihnen Totalität geben. Das haben Shakespeare und Göthe gethan. Beide haben

Handlung und Charaktere losgelöst aus dem ganzen Weltzusammenhange, und wiederum ein Ganzes aus ihnen gemacht. Beide sind ideal. Ihre Handlung, ihre Personen haben Einheit und Ganzheit, Schiller's nicht. — Merkwürdig, wie wenig eigentliche Handlung z. B. im Egmont ist, d. h. wie wenig darin geschieht. Alles ist Exposition der Situation und der Charaktere. — Die Exposition machen bei Shakespeare stets untergeordnete Figuren, wenigstens nie die Hauptfigur, um das Pathos des Charakters nicht zu stören. So der Stand des Krieges, sein Beginn im Lear. Lear kümmert sich bloß um sein Pathos. Im Macbeth Rosse, der alte Mann. Und hat eine Hauptfigur dergleichen, so ist es gewiß im Zusammenhange schon bis zum Abstrakten deutlich von solchen Exponenten dem Zuschauer bekannt gemacht, und die Hauptperson kann ganz nach Bedürfniß ihres Charakters und ihrer Leidenschaft damit handthieren. Die Alten reinigen ihre Stücke von dergleichen Bestandtheilen, wenn nicht schon der von anderen Dichtern ihnen vorbereitete Stoff ihnen diese Arbeit ersparte. Shakespeare, der bei seinen reichen bewegten Handlungen und historischen Hintergründen ihrer nicht entbehren kann, scheidet sie doch auch aus dem pathetischen Hauptvorgange und schaltet sie, wo nöthig, in ausdrücklichen Expositionsscenen zwischen Nebenpersonen ein, und zwar mischt er ihnen wenig oder gar kein Pathos bei, damit die Klarheit des Verständnisses nicht darunter leide. —

Agnes Bernauerin von Hebbel.

— Das Stück, welches unter allen Hebbel'schen den schwächsten Eindruck auf mich gemacht hat. Ich glaube

die schlimmste Eigenschaft eines dramatischen Werkes ist, wenn es kalt läßt. Diese besitzt dies Stück in hohem Grade. Hebbel hat zu zeigen alle Mühe aufgewandt, daß sein Ernst das Schreckliche glaubt thun zu müssen, und daß er's ungern thut. Das erste ist ihm doch nicht ganz gelungen; wenn es aber auch ihm gelungen wäre, was wäre ihm nun damit gelungen? Ist es die Aufgabe der Tragödie, unserem Verstande zu erklären, was unserem Verstande wehe thut, was unserer Sinnlichkeit gleichgültig bleibt? Seine Behandlungsart fordert von unseren Kräften nur den Verstand auf. Wir fühlen uns höchstens geneigt, mit seinem Ernst über die Verständigkeit seiner Gründe verständig zu disputiren. Ich denke aber, wir sollten fühlen. Wir sollten mit Personen, für die wir auf's Wärmste uns zu interessiren uns gezwungen fühlen, ihre Leiden leiden, ihre Hoffnungen hoffen, für sie fürchten, und zuletzt, wenn die Furcht sich realisirt hat, mit süßem Schauder die Nothwendigkeit des Vernünftigen verklärend über dem Schmerze der Leichen schweben sehn. Göthe hat Recht, wenn er den Verstand in die Tragödie nur in Nebenpartieen entriren lassen will. Einige finden das Stück wenigstens technisch lobenswerth, als ein effektvolles Theaterstück. Ich nicht. So z. B.: Am Leben des Sohnes Wilhelm hängt die Katastrophe. Wenn wir das früher wüßten! Wir erfahren es nicht eher, als da der Sohn Wilhelm's todt ist. Wir erfahren, daß etwas geschehen ist, das, wenn wir seine Folgen hätten ahnen können, uns tragische Furcht erregen konnte. Warum die Sprache so epigrammatisch? Wir bleiben ohnedem schon zu kalt. Mir wird immer deutlicher, der Epigrammatismus der Sprache

scheint ihm das eigentlich Dramatische, und ihm zu Liebe behandelt er die Hauptsachen als Nebensachen. Nicht Stimmung, Situation, Charakter, nicht Leidenschaft, nicht die Wucht des Thatsächlichen, nicht tragisches Mitleid und Furcht ist es, was ihm zuerst aufgeht, und ihn zum Weiteren reizt, sondern epigrammatische Dialogfragmente. Bei Grabbe war's ein Aehnliches. Der Dialog ist um nichts dramatischer, als in seinen früheren Stücken, seine Personen sprechen, nur um ihre dialektische Kunst zu zeigen. — Hebbel nennt einmal Lessing nüchtern; wie soll man ihn nennen? Er ist heiß, wie es Schneewasser ist, von dem die Kinder klagen, es brenne sie an die Haut. — Bei Shakespeare ist immer Erregung von Gefühlen die Hauptsache. Naturlaute, gegliederte. Manche Monologe sind bei ihm nur in Worten auseinandergelegte Schmerz- oder Wuthseufzer. —

Ariadne von Gruppe.

In Gruppe's Ariadne finde ich mit freudigem Erstaunen in der Charakterisirung der Sophokleischen Kompositionsweise bis in die kleinsten Züge hinein das Ideal dramatischer Darstellung, wie ich's mir vorzeichnete und zu realisiren strebte, schon ehe ich etwas von Sophokles gelesen. Sie läßt sich auf zwei Grundthätigkeiten reduciren, oder Grundgesetze, davon die eine auf Darstellung, die andere auf die Ausbringung jedes dargestellten Zuges zur höchsten Wirkung geht. Das erste heischt Verwirklichung jedes Momentes der Idee, das andere richtige Berechnung im Arrangement dieser Verwirklichungsmomente. — Mir ist dies in der Musik aus der polyphonischen Schreibart aufgegangen. — Sophokles giebt

seiner tiefsten Absicht den Schein vollkommenster Absichtslosigkeit. Darin ist er Niemand ähnlicher als Shakespeare. Beide sind vollkommene Meister im Vorbereiten, und darin liegt das Geheimniß der Nothwendigkeit. — Das Vorbereiten habe ich wiederum aus der Musik, und zwar besonders von Beethoven gelernt. Wie bei Shakespeare, scheint bei ihm die bunteste Fülle von Modulationen zu herrschen, was angehende Dichter und Komponisten leicht irre führt. Tritt man näher hinzu, so bewundert man die Einheit, wie vorher die Mannigfaltigkeit, die Nothwendigkeit, wie vorher die Kühnheit der Willkür. Lange vor dem wirklichen Eintritte der Modulation in die Tonart der Dominante oder in die verwandte Durtonart, zeigt der Komponist diese schon. Er strebt ihr zu, die noch herrschende Tonart zieht ihn immer wieder zurück, jenes Streben wird immer dringender, der Widerstand immer schwächer. Wir haben schon das vollständige Gefühl der neuen Tonart, während wir noch in der Gewalt der vorigen zu sein scheinen. Dennoch überrascht uns das wirkliche Faktum des Ueberganges. Durch das vorhergegangene Zögern erscheint uns die nun doch unvermeidliche That als eine freie, kühne; wie die offene Erklärung eines Schrittes, der eigentlich schon gethan ist. — Sophokles' und Shakespeare's Figuren haben eine Zuversicht auf sich, eine Selbständigkeit, die sie zu objektiven Wesen zu machen scheint. Sie zwingen uns mit, an sie zu glauben. Eine absolute Verkehrtheit kann nie diesen Schein geben. Sie müssen in dem, was sie meinen und glauben, sich selber recht zu haben scheinen. Dadurch erscheinen sie auch uns als selbständig und in sich gegründet. Sophokles hat seine Fi-

guren dieſes ihr Recht ſo ſtark und überzeugt ausſprechen laſſen, daß diejenigen Beurtheiler, die Gedanken ſuchen in einem objektiven Gedichte, und nicht concrete Anſchauungen, Geſtalten, — dieſes Recht für den Zweck der Geſtalten hielten, zu deren ſelbſtändigem Abheben vom Grunde des Ganzen es doch nur das Mittel war. Für die Geſtalten der tragiſchen Kämpfer hatten ſie keinen Sinn. Ihnen ſchien nun die Hauptſache der Kampf dieſer wirklichen oder vermeintlichen Berechtigungen der Perſonen, nicht der Kampf der Perſonen ſelbſt, in denen ſie vielmehr die an ſich gleichgültigen Träger von jenen ſahen. Sei es, daß ihr Gefühlsvermögen durch das Ueberwiegen der Reflexionsrichtung abgeſpannt oder nur verdunkelt war; ſie fühlten das Schickſal der Perſonen nicht, was doch eigentlich der Zweck des Dichters war. Statt die Perſonen anzuſchauen, und mit und für ſie zu fühlen, ſtatt mit Phantaſie und Gefühlsvermögen das Gedicht aufzufaſſen, vernichteten ſie dieſes als Gedicht, und machten, was dazu ſich hergab, jene einzelnen Berechtigungen zum Stoffe für die Thätigkeit ihres Verſtandes. Wenn ſie nun über das Drama philoſophirten, machten ſie den umgekehrten Weg des Künſtlers. Und das hätte ſein mögen, wenn ſie nur nicht abſichtlich und unbewußt dadurch die Künſtlertalente auf denſelben umgekehrten Weg ſich nachgezogen hätten. Dadurch aber entſtand das wunderliche Zwitterding von Philoſophie und Poeſie, das uns jetzt von ſo vielen Seiten, namentlich von den Künſtlern dieſer Richtung, als die einzige zeitgemäße und darum berechtigte Poeſie vorgehalten wird. — Mein dramatiſches Streben war im Anfange: Erweckung möglichſt vieler und ſtarker Gefühle, die in

Eine Hauptstimmung fortgeleitet, mälig zu einem gewaltigsten, überwältigenden anwachsen sollten. Also ein reicher, in seinen Einzelheiten ergreifender Stoff, dessen Idee und Inhalt in allen seinen Momenten dargestellt, wobei diese Momente so geordnet, daß jedes an die Stelle kam, wo es an sich und für's Ganze am fruchtbarsten stand. In dieser Anordnung aber nun wiederum die tiefe Absicht und künstliche Berechnung noch künstlicher versteckt hinter dem Scheine zufälliger Wirklichkeit. Deßgleichen die poetischen Intentionen nicht abstrakt in den Worten der Personen ausgesprochen, sondern in ihrem Thun und Verhalten dargestellt; besonders aber die Phrase und alles Hohle in Gestalten, wie in Handlung und Worten vermieden. Dieß Alles faßt sich zusammen in dem Begriffe: Tiefste Absicht und scheinbar vollständige Absichtslosigkeit. Ferner das Wirken durch scheinbare Widersprüche in Charakter und Handlung, und dies besonders da, wo ich etwas Verstecktes stark herausheben wollte. Aber die Kritik nahm den Widerspruch als eine Nachlässigkeit und als ein wirkliches Sichwidersprechen des Autors und suchte nicht weiter; während ich durch den Schein des Widerspruches den Hörer oder Leser spornen wollte, ihn zu lösen zu suchen und dabei meine Intentionen zu finden. Charakteristik, wiederum möglichst hinter scheinbare Absichtslosigkeit versteckt. Während die Hebbel'schen Figuren sich was auf ihre Eigenthümlichkeit wissen und damit erzählend dickthun, kennen meine sich selber nicht, und schildern sich ohne, ja wider ihren Willen. Und stets mehr handelnd als erzählend. So (in den Makkabäern) die Art der Schadenfreude, mit der Judah den Eleazar gehen und die Anderen in Hinsicht

auf den Anspruch der Familie auf das Hohenpriesterthum gewähren läßt in der Vorfreude, daß, was ihnen so glänzt, hinter Dem, was er thun wird, als kleinlich, eitel, verschwinden wird, und er die vorübergehende Verdunkelung wählt, um dann um so heller vor sich selbst zu strahlen. Er steht Eleazar gegenüber wie Stolz dem Ehrgeize. Dieser Stolz steigert sich in ihm bis zu dem: wenn ich es lasse (Israel), dann ist's verloren. Er verachtet in seinem Stärkestolze die Schwächen seines Volkes den Fanatikern gegenüber, und muß zuletzt seh'n, daß eben diese Schwächen gesiegt, und nicht seine Stärke. Dies eben ist sein Leiden. Im Erbförster, meint Jul. Schmidt, daß ich mich in der Ehe des Försters getäuscht, und sie für sittlich halte, während ich ja eben die Folge schilderte, die des Försters Verbergen seiner Liebe und Achtung auf den oberflächlichen, dem Aeußerlichen zugewandten Charakter der Försterin geübt. Die Vertrauenslosigkeit dieser Ehe geht ja eben auch aus der Isolirung des Försters von dem Gewöhnlichen hervor. Es ist das ein Theil seiner tragischen Schuld, und meiner Intention. — Der Mensch als Charakter wirkt nicht allein in einer einzigen, bestimmten That auf seine Umgebung, er wirkt, ohne es zu wissen und zu wollen, in jeder seiner Aeußerungen. Er ist nicht bloß einmal, in einer Stunde, der Schmied seines Schicksals, er hämmert in jedem Momente daran, bis die Katastrophe den Hammer ihm aus der Hand nimmt. Sein Schicksal ist die Totalsumme aller Wirkungen seiner Eigenthümlichkeit. — Ich glaube, ich habe mich von der philosophischen und der rein verständigen Kritik zu sehr irre machen lassen.

Sophokles bedarf bei seiner darstellenden Poesie re-

tardirender Momente, um plastisch und poetisch zu bleiben; die in's Rollen gebrachte Handlung wird durch den Chor immer wieder fixirt. Bei Shakespeare thun diesen Dienst die eingeschalteten komischen Partieen, die Verwandlungen, und das Ueberspringen auf einen der anderen Handlungsstämme. Dadurch wird das der Poesie gefährliche Zustarkwerden der Neugier gezügelt, und immer soviel Ruhe im Zuschauer reservirt, als zum Genusse der Poesie nothwendig ist. Doch ist dies wohl auch durch charakteristischen und poetischen Gedankengehalt zu erreichen. — Dieselben Kunstgriffe kehren übrigens so oft bei Sophokles wieder, daß die Naivetät des Aeschylos, die gar nicht sucht, was in dem engen Umfange doch ängsten muß, diesem geeigneter erscheint. Eigen ist's, daß Gruppe einige wenige Kunstgriffe, die er in dem belobten Stücke, immer dieselben, angewendet findet, als das Gepräge eines größten Dichters auspreist, da man eher glauben sollte, er wolle damit das an seinem Lieblinge immer klebend beweisen, was man Manier nennt. Shakespeare ist ihm regellos; wahrscheinlich, weil er nicht auf jeder Seite bei ihm die nämlichen, immer wiederkehrenden Leisten findet, weil er sich bei Shakespeare vergeblich nach Schablonen umsieht, die für alle Stoffe passen, oder vielmehr, für die jeder Stoff passen soll, er mag wollen oder nicht. Wer einen großen Begriff von Shakespeare erhalten will, der lese nur Gruppe's Ariadne. Dann wird er erst gewahr werden im Kontraste mit den wenigen, kleinen, immerwiederkehrenden Tänzerpas, wie reich, groß Shakespeare ist, und wie ewig neu. —

Richard III.

— Die Einheit liegt gewöhnlich bei Shakespeare in der Idee des Hauptcharakters, so z. B. im Richard III. — Ich glaube: für die historische Tragödie in: großen Style, wie Lessing sich ausdrückt, ist Richard II. das Hauptmuster, nach ihm Richard III. Wie seine Novellenstücke Typen des Privatweltlebens im Einzelnen und Ganzen, so sind auch die historischen Typen des historischen Weltlaufes, ein Spiegel, ein Lehrbuch. — Das Stück ist durchaus Geschichte, und von einer Idealität, daß keines der Schiller'schen nur von Weitem damit verglichen werden dürfte. Es ist der Körper des Geistes der Geschichte selber, nicht die Idealisirung irgend eines besonderen Stückes Geschichte. Alles ist typisch und allgemein, so charakteristisch es ist. Es sind weder novellistische Elemente darin, noch irgend ein historisches Element novellistisch aufgefaßt und gewendet. — Die Einheit des Stückes liegt in der Einheit des Charakters, oder, wenn man will, der Rolle des Richard, in der erschöpfenden Darstellung einer solchen Natur. Freilich ist diese Natur dadurch außerordentlich geschickt, dem Stücke solche Einheit zu geben, da sie nur eine einzige Intention hat oder ist. Shakespeare's dramatische Kunst ist auf die Schauspielkunst basirt, und diese betrachtet er als Menschendarstellungskunst, d. h. nicht als Kunst der Darstellung eines einzelnen, zufälligen, sondern eines Typus, eines realistischen Ideals, eines Gattungscharakters. Die einzelne, zufällige Existenz, das Individuum im engsten Sinne hat keinen Maaßstab, es ist keinem anderen ähnlich, sich selber nicht und giebt da-

BAYERISCHE STAATS

ber weder dem Gemüthe noch dem Verstande ein Interesse. Der Verstand erfreut sich an der Konsequenz, an dem Gesetzmäßigen. Alles dramatische Interesse beruht auf Erwartung. Man sieht vorher, wie solch ein Charakter in solchem Falle sich benehmen, wie er handeln wird, das beschäftigt, es ist keine leere Spannung; und kommt der Fall, und die Vorhersehung bewährt sich, so fühlt sich unser Verstand geschmeichelt und befriedigt, und wir haben das Gefühl der Nothwendigkeit des Vorfalles. —

Timon von Athen.

— Hier ist die Betrachtung die Hauptsache. Die Fabel ist ungemein einfach und giebt nur die Gelegenheit, Betrachtung über den Undank und seine Gewöhnlichkeit daran anzuknüpfen. Das Ganze typisch. Ein „so geht es, wenn Einer so ist". So schmeichelt alle Welt dem gutmüthigen Verschwender; so lassen ihn dann die Schmeichler, wenn er nichts mehr zu geben hat, so kommen sie wieder, wenn er von Neuem seine Wirthschaft anfängt. So glaubt der Thor an die Wahrheit ihrer Versicherungen. Mit solcher Zuversicht geht er sie an, um seine Gutmüthigkeit wett zu machen. Mit solchen und solchen Ausflüchten versagen sie's ihm dann. So schlägt dann sein Uebervertrauen, seine thörichte Liebe in Menschenhaß um. So denkt er, wenn er vom Hause und Hofe in's Elend geht. Mit dem Anfange des vierten Aktes, wo Timon dies thut, nimmt das Typische im engeren Sinne sein Ende. Daß Timon Gold findet, bringt ein neues Motiv hinein. Bis dahin war es treue Schilderung des allgemeinen Weltlaufes; nun wird das

Stück individueller. Bis hierher heißt es: Das ist die Geschichte aller gutmüthigen Verschwender; nun kommt die Fortsetzung eines dieser Verschwender, der, bis zum Menschenhaß gediehen, plötzlich wieder reich wurde. — Es fragt sich, ob es ein Stück geben kann, das bis zum Ende typisch wäre? — Shakespeare's Poesie ist die Poesie des Weltlaufes. Sein Drama hat in dieser Hinsicht viel Aehnlichkeit mit der Aesopischen Fabel. Sein Zweck scheint wenigstens derselbe zu sein, die Tendenz Lebensweisheit zu lehren. — Er stellt Gesetze des Weltlaufes dar, und überläßt der Wahrheit und Innigkeit seiner Ausführung den Effekt. — Bei der Tragödie muß Alles vom Anfang bis zu Ende auf Erweckung Eines und desselben Gefühles, das sich nur immer mehr steigern muß, angelegt sein. —

Heinrich VI. 1. Theil.

— Mir wird immer deutlicher, daß das Muster Schiller's für seine späteren Stücke hier zu suchen ist. Hier ist die Würde, der Pomp der Repräsentation, die Geistesgegenwart, Schärfe und redneriſche Kunst in den witzigen Repliken, die innere Gluth der politischen Leidenschaften, die gewandte Rhetorik der Intrigue unter der Gemessenheit höfischen Anstandes, und des stolzen Bewußtseins des kriegerischen hohen Adels, abwechselnd mit dem vom Gefühle der äußeren Würde zurückgehaltenen, oder diesen Damm durchbrechenden Affekte. Der breite Pinsel, der gemessene Gang. Im Wallenstein verräth selbst die epische Ausbreitung des Stückes dies Muster. Erst in der Maria Stuart gewann er eine beschränktere, geschlossenere Form dazu. Nur mischte Schiller

sentimentale Elemente ein, die oft mit dem Uebrigen in Widerspruch stehen, er ließ die Situation überwiegen, und die Charakteristik zurücktreten. Und dies geschah mit jedem Stücke bis zur Braut mehr. Das Allgemeine, dem griechischen Chor Entsprechende, das schon in diesem Heinrich liegt, wie das Lyrische im Gefühlsausdrucke gewann es bei Schiller über das darstellende Element, das im Heinrich überwiegt, wenigstens jenem gleich steht. Dann fing er an, die Schuld der Personen immer mehr zu bemänteln, markirte die Abgänge und Aktschlüsse stärker. Er gab die würdevolle Repräsentation auch den Personen der niedersten Stände, hob die Wahrheit derselben dadurch auf. — Sie wurde ein Breterdecorum. Die, welche Schäfer repräsentirten und Engländer und Deutsche der neueren Zeit, hatten nun altgriechisches Schicksal. — Ich glaube, wer die wahre historische Tragödie kultiviren will, muß von Schiller wieder zu Shakespeare zurückkehren, wenn auch nicht zu Heinrich VI., doch zu Richard II.

Lyrisches und Rhetorisches im Drama.

— Zu vermeidende Klippen sind: das abstrakt Lyrische und Rhetorische; es müßte immer charakteristisch, also darstellend sein. — Eine eben so nothwendige Kunst ist die, das an sich Gleichgültige, Das, was weder Affekt noch Verstandesbeschäftigung erweckt, poetisch zu beleben. Weil ich mir diese Kunst nicht zutraute, habe ich in meinen Kompositionen dergleichen Scenen gänzlich vermieden. Aber sie müssen sein als Ausgangs-, Durchgangs- und Ruhepunkte. Ein Bild muß Mitteltinten haben, nicht bloß Lichter und Schatten; sie sind unum-

gänglich nothwendig zur Haltung, zum Abheben. Sie sind die Basis der Effekte, und der Maaßstab für diese. — Noch Eins. Die Größe der tragischen Gestalten ist in der Ausführung nur dadurch möglich, daß sie immer mit ihrem Pathos zu thun haben. Alle Enumerationen und Verstandesdetail machen sie sinken. — Shakespeare hat deßhalb in seinen Nicht-Historien das Pathos, die eigentlich tragische Handlung, völlig von dem Begebenheitlichen, die Poesie von der Prosa geschieden. Jenes giebt die eigentlichen Spielscenen und ist Sache der Hauptpersonen, dies ist in ausdrückliche Expositionsscenen verwiesen, wo es mit abstrakter Deutlichkeit eingeschärft wird. So leidet weder die Klarheit über den Zusammenhang des Begebnisses, noch die Einheit der Leidenschaft und der Stimmung darunter. Eine solche Spielscene beginnt, spinnt sich fort und hallt aus, ohne von prosaischen Momenten gekreuzt zu werden. — Nothwendigst: die Auseinanderhaltung des historischen, Novellen- und Sagen-Dramas. —

— Shakespeare motivirt die Möglichkeit der Schuld, die eine That ist, durch den Charakter, aber nicht durch eine individuelle Besonderheit desselben, sondern durch eine Leidenschaft, die Jeder kennt, und deren Gewalt er mehr oder weniger fühlt; er läßt sich von der Phantasie des Zuschauers einige Points vorgeben. Eher läßt er die Helden durch andere Personen und eignes Gewissen von der That abzulassen mahnen, als daß er sie durch Nebenumstände zu derselben drängen lassen sollte. Seine Helden sind immer zurechnungsfähig im Begehen der erregenden Schuld, dadurch erscheint Schuld und Strafe im vernünftigen, gerechten Zusammenhange. — Ohne

seine Form ist Shakespeare nicht mehr Shakespeare. Die große Anzahl von Scenen macht es ihm möglich, eine Situation länger zu fixiren, die Personen uns dadurch immer vertrauter zu machen. — Die Ausmalung des Seelenzustandes mit großer Wahrheit und Belebung durch Aktion ist seine Hauptabsicht, also wirklich Menschendarstellung; die äußere Handlung wird kürzer, abstrakter, energisch abgemacht. Die Handlung sind Knochen und Gelenke, das Leiden, der Seelenzustand, das Fleisch. Sein Zweck ist, eine reiche Folge von ergreifenden Zuständen, Gefühlsausbrüchen, von Zügen einer gewissen Charakterart, kurz einen ganzen, interessanten Menschen sich vor uns ausleben und uns ihn mit durchleben zu lassen, eine ganze Existenz darzustellen. Die Fabel ist ihm bloß ein Mittel dazu, und so behandelt er sie auch. Ein Beweis für diese Aeußerung, daß es uns nicht einfällt, über die Anekdote mit ihm zu rechten, daß wir selbst also durch seine Behandlungsart gezwungen sind, nicht mehr Gewicht auf seine Geschichten an sich zu legen, als er selbst darauf legt. Er will uns ein ganzes Leben, aber ein erhöhtes, ein potenzirtes durchleben lassen in Einem Abende. — Er zeigt in jeder Tragödie, wie sich ein Mensch ein Leiden zuzieht, das er vermeiden konnte, und mit diesem Leiden nun kämpft bis zu seinem Untergange. —

Lear.

— Ungeheuer gedrängt wegen Reichthum des Stoffes. — Außerordentliche Kunst, diese Massen so zu entwickeln, daß Alles klar ist, der ganze Zusammenhang, und doch auch das Gefühl und die psychologische Aus-

malung überall an ihre Stelle und zu ihrem Rechte kommt. Wunderbare Perſpektive, in die alle Figuren in Gruppen geſammelt, von denen keine die andere verdeckt, und in der jedes Einzelne ſo hervor- oder zurücktritt, wie ſeine Wichtigkeit es erheiſcht. Ich kann mir keine vollkommnere Kunſt denken. Und wie zeichnet ſich im engen Raume bei dem Reichthume von Geſtalten jede ſo beſtimmt von der anderen ab, und wie tragen alle doch den Stempel derſelben wilden Größe einer titaniſchen Zeit. Wie ſo gar nichts Kleines, Schwaches an all' dieſen Menſchen. Welche Uebereinſtimmung aller Figuren mit einer Zeit, die ſolche Thaten hervorbringt. Welche Harmonie bei der ungeheuerſten Mannigfaltigkeit. Der große Reichthum der Shakespeare'ſchen Stücke, der ſie bei noch ſo vielmaligem Leſen neu erhält, iſt's doch hauptſächlich, warum man ein Shakespeare'ſches Stück ſo oft wie eine Oper ſehen kann. Ein ſolches Stück, ſo aufgeführt, wie es verlangt, müßte denn wirklich der höchſte, nicht allein theatraliſche, ſondern überhaupt der höchſte Kunſtgenuß ſein, den die Welt hat. — Die doppelte Zeitrechnung im Lear. Die Illuſion durch ſcheinbare Stetigkeit der Handlung für die Phantaſie und das Gemüth, die wahre Zeitrechnung dem Verſtande durch Verdunkelung durch den Affekt, durch den Reichthum und raſchen Fortſchritt für den Moment der Darſtellung entzogen. — Das Ganze reißt uns hin; nachher fällt uns ein: kann ſich denn aber in ſo kurzer Zeit ſo viel Großes natürlich entwickeln? Nun werden wir gewahr, daß es uns nur ſchien, als habe ſich ſoviel in ſo kurzer Zeit entwickelt. Wie uns in der Erinnerung ja auch eine ganze Zeit bloß auf ihre Hauptmomente ſich

reduzirt. — Keine der beiden Gruppen ist an sich an Handlung reich, aber die Situationen und Charaktere sind von großer Gewalt. — Es sind drei Geschichten, der Held der ersten Lear, der der zweiten Gloster und Edgar, der der dritten Edmund. Alle drei sind Nemesisgeschichten, die ersten beiden sich sehr ähnlich. Wunderbar, daß je mehr gegen das Ende, desto mehr Lear an Allem schuld zu sein scheint, und das befestigt ihn erst recht in seiner Bedeutung als Hauptheld des Ganzen. — Nur in den alten Volksbüchern findet man solche drastische Situationen noch, aber zum Theil sind sie nicht mehr zu brauchen, da sie etwas Beleidigendes haben durch Konventionen ihrer Zeit, oder durch eingemischtes Wunderbares; zum Theil liegen sie zu weit auseinander, sind zu episch, wie Genoveva, Robert der Teufel ꝛc. Aber sie haben doch den Vortheil der Rundheit und Beschlossenheit, die, wie der lange von den Wellen gerollte Kiesel gerundet, wie das durch viele Steinschichten gedrungene Wasser, gereinigt ist für den poetischen Gebrauch. Das Volk hat den Stoff schon ganz für seine Anforderungen zubereitet dem Dichter übergeben. Der Dramatiker hat bei selbsterfundenem Stoffe nicht die Zeit, und kann ihm nicht leicht die Objektivität geben, die der durch fremde Hände gegangene Volksstoff schon mitbringt. —

Verbindung des Komischen und Tragischen.

Wenn man wissen will, wie es kommt, daß die Einmischung des Komischen in's Tragische bei Shakespeare dem letzteren keinen Eintrag thut, so muß man den Plan seiner betreffenden Tragödien analysiren, dann wird man

ſchon ſehen, daß das Komiſche durchaus nicht in die Situationen, ſondern nur in einzelne Charaktere gelegt iſt. Und zwar ſind mit Ausnahme der Amme und Peters in Romeo dieſe Charaktere nicht eigentlich komiſche; nicht ihr Antheil an der Handlung iſt ein komiſcher. Der Narr im Lear wirft komiſche Streiflichter auf die Situation, aber er und ſeine Empfindungen ſind ſo ernſter und ſchmerzlicher Natur, als die irgend einer der anderen Perſonen in dem Stücke. Es iſt Tragik in komiſcher Ausdrucksweiſe. Ihm iſt's mit ſeinen Späßen nicht Ernſt. Theils will er den alten Herrn aufheitern, wozu er ja angeſtellt iſt, theils kommt ihm ſein Handwerk mechaniſch an. Es ſind durchaus nicht komiſche Scenen, in denen er auftritt. So iſt's mit Hamlet, wenn er ſpaßt, und überall, wo Shakespeare's tragiſche Helden komiſche Stellen haben. Der Witz der Verzweiflung, der Ermüdung, des Aergers, des Wahnſinns, der Witz, der Anderen den Schmerz verſtecken ſoll, der Humor, in dem man ſich ſelbſt objektivirt, und mit wehmüthig-mitleidigem Lächeln ſich zum Beſten hat; der Witz des Selbſtbohnes, womit eine Leidenſchaft die andere gegen den Verſtand zu Hilfe ruft, mit dem ſich der Menſch aufſtacheln will zu etwas, wovon Temperament oder Ueberlegung ihn abhält. Das Alles iſt eigentlich nicht komiſch. — Möller, Frei und Weiler ſind ſolche Figuren. —

Hamlet.

Auch im Hamlet iſt der Hauptſchauplatz in der Seele des Helden. Daher die dramatiſchen Monologe. In den Helden iſt eigentlich der dramatiſche Kampf. So ſind

ſie Mittelpunkte der Stücke. — Alle Fineſſe der pſychologiſchen Ausmalung blos im Helden, die übrigen Figuren dagegen alle mehr nur wie ſkizzirt. Alle anderen Geſtalten haben nur den Helden zum Gegenſtand ihres Handelns und Sprechens. Othello ſpricht nur mit ſeiner Leidenſchaft, Jago iſt blos ein Erreger und Helfer derſelben. — Das in ſich ſelbſt Hineinſchauen, das mit ſich ſelbſt Sprechen, dies in ſich als in die Hauptſache Gewandte giebt den Perſonen das Nachdrückliche, Impoſante, das der Stolz, dieſer ſtete Sichſelbſtanſchauer hat, das macht ſie zu ſo großen Geſtalten. — Die Shakeſpeare'ſchen Helden haben alle ſolchergeſtalt etwas Iſolirtes, wodurch ſie ſich wie ſtolz und vornehm von den anderen Figuren abſondern. — Ihre Selbſtgeſpräche ſind weit mannigfaltiger, lebendiger und dramatiſcher, als ihr Geſpräch mit Anderen, das ſie dann, wenn ſie allein, erſt verarbeiten. — So wie ſie allein ſind, bricht es los, was man in den Geſprächen mit den Anderen nicht ſo deutlich ſieht. — Alle große Leidenſchaft iſolirt. Sie verbirgt ſich der Umgebung und ſucht die Einſamkeit, mit ſich ſelbſt zu ſtreiten, ſich zu bedauern, ſich anzufeuern, mit ſich zu berathen, ſich ſchlecht zu machen, ſich zu tröſten, ſich auszutoben. — Man erinnert ſich dabei der Shakeſpeare'ſchen Beobachtung: „Vor dem Vollbringen einer ſchweren That ſind der Genius und die ſterblichen Organe im Rathe verſammelt, und der ganze Menſch erleidet wie ein kleines Königreich den Zuſtand der Empörung.“ Dies iſt zugleich eine Darſtellung ſeiner künſtleriſchen Methode. — Die Entwickelung eines intereſſanten Charakters iſt nur in Monologen möglich. Darum thut man wohl, nur Eine Geſtalt, den Helden zum

Träger einer größeren Entwickelungsreihe oder eines pſychologiſchen Prozeſſes zu machen, namentlich nicht zwei Entwickelungsreihen unmittelbar neben einander abzuſpinnen oder gar noch mehr. — Im Othello liegt Alles auf der Entwickelung und dem Wachsthum der Leidenſchaft, man weiß oder ſchließt wenigſtens, daß der tödtende Strahl zuletzt aus dieſer Wolke kommen muß. — Einheit der Spannung, der Erwartung. — Leſſing hat die Monologe ebenſo angewandt, wie Shakespeare. In der Emilia ſind unter zweiundvierzig Scenen acht Monologe. — Die Nebenperſonen bringen die Anläſſe, die ſteigernden Motive, die die Hauptperſon jederzeit nach ihrem Abgange verarbeitet. — —

Spielſcene.

In jeder eigentlichen Spielſcene einer Perſon müſſen die Anderen mehr bloßes Accompagnement ſein, das einzige Mittel, ſie wenigſtens ſcheinbar ſelbſtändig zu erhalten, iſt die charakteriſtiſche Ausdrucksweiſe. Was ſie ſagen, iſt dann nicht die Hauptſache, ſondern wie ſie's ſagen, da ſie ja eigentlich nur Figuranten ſind. Shakeſpeare hat gewöhnlich ſolche Scenen, wo eine Rolle konzertirt und die anderen begleiten. — Nichts vermeidet er ſo angelegentlich als Verwirrung. Hat er einmal eine eigentlich ſymphoniſtiſche Scene — gewöhnlich hat er konzertirende — ſo iſt ſie keine eigentliche Handlungsſcene, die nichts will, als den bereits gemachten Eindruck vertiefen, ſo die Scenen im Sturm — im Lear — die Klage- und Fluch-Scenen der Frauen im Richard. — Immer beachtet er dabei die Regeln der maleriſchen Kompoſition: die Figuren müſſen alle möglichſt frei ſtehen,

nicht eine die andere verdecken, dabei doch die Perspektive gehörig berücksichtigt, daß das weniger Wichtige sich nicht vordränge, und die Beleuchtung voll auf der Hauptfigur, die die Spitze der Pyramide ist. — Alle Arten von Spannung, die sich an eine Zeitbestimmung knüpft, vermeidet er, erstlich weil die Handlung einen Beischmack von Aeußerlichkeit und Zufälligkeit erhält, zweitens weil sie prosaische Erwähnungen veranlassen, einen Theil der Handlung herausschneiden und den Rhythmus des Ganzen krankhaft und auf Kosten des künstlerischen Eindrucks verhastigen. Der Fall wird zu individuell durch seine Bindung an gewisse Stunden. Wo ihn sein Stoff dazu zwang, in Romeo und Julia, hat er ganz ruhig vorgetragen, wie lange der Schlaftrunk ungefähr wirkt, aber sonst sich gar keine Mühe gegeben, ja es vermieden, den Gedanken im Zuschauer anzuregen: Nun muß sie noch fünf Minuten todt scheinen, wenn Romeo nur nicht vor Ablauf derselben erscheint! wenn sie doch erwachte ꝛc.! Das wäre eine Verlockung für unsere Fabrikarbeiter gewesen. Sie hätten erst die Zeit auf die Minute hinauf bestimmt, wenn Julia erwachen wird; hätten sie schon sagen lassen: wenn ich nur erwache, wenn er kommt! Dann hätte man bei Paris Auftreten eine Uhr schlagen hören, und Paris sagen lassen: So und so viel Uhr! Und dergleichen mehr. Hätte Shakespeare so etwas thun mögen — wenn er solche außerpoesieliche Wirkung nicht überall verschmähte, — so wäre zugleich das Zufällige unerträglich hervorgetreten, der Eindruck wäre peinlich gewesen, und die Sache selbst albern erschienen. Alle materielle Spannungserregung ist ihm fremd. —

Entwickelung der Fabel.

Shakespeare entwirft die Fabel in wenigen großen Zügen, die, causal mit einander verknüpft, feststehen. Dann theilt er die Fabel solchergestalt in Scenen, daß die Motive vollständig klar, der äußere Vorgang vollständig anschaulich sich darin darstellen können. Die Spannung liegt im Ganzen, das die Idee verkörpert. Er sucht nicht spezielle Spannungen, und spezielle Interessen hineinzulegen neben jener großen Spannung, und alles Interesse strahlt von dem Ganzen aus, beides liegt im einfachsten Plane. Eine Hauptsituation, Ein Motiv, Ein Ziel Eines Hauptcharakters, also Eine Richtung desselben. — Er erfindet seine Pläne als Stücke nothwendiger Geschichte, als den Normalverlauf einer Leidenschaft. Diese faßt er, als in der Natur seines Haupthelden vorbestimmt, und erfindet die Situation, wie sie dient, an ihr ungezwungen jene Natur zu entwickeln. Die Schuld liegt schon als Keim in der Natur des Helden, das Schicksal ebenso in der Schuld. Die Spannung liegt einfach darin, daß wir im Keime den Baum schon sehen, der daraus erwachsen wird, daß wir mit der Angst des Mitleides die Maschine aufhalten möchten, deren Thätigkeitsziel das Verderben ist; wenn wir nicht wüßten, das wäre vergeblich, und wir müßten uns in die Nothwendigkeit ergeben. Das Beugen vor der Nothwendigkeit, die uns weh thut, die wir aber für vernünftig halten müssen, macht die tragische Stimmung zu einer im reinsten Sinne religiösen. — Wir möchten den Helden warnen, der sich selbst verdirbt, und wissen doch, was er begonnen, muß mit seinem Verderben enden.

Affektvolles Mitleid, und doch immer die klare Einsicht, er ist selber Schuld, Niemand anders, er selbst hat sich die Schlinge gelegt, daraus entsteht die echt tragische Stimmung. Am vollkommensten ist sie im Macbeth, wo im Schicksal sich nur ein nothwendiger Naturprozeß vollzieht. Wer einmal im Blute watet, kann nicht zurück. Die Reaktionen, an denen er scheitert, die inneren wie die äußeren, sind nothwendig. — Im Macbeth ist ein Normalkrankheitsverlauf. Das Ganze spielt im Macbeth selbst, der Held ist das Stück. Denn alle Handlung im Stücke geht von ihm aus. Er ganz allein schmiedet sein Schicksal fertig. —

Idealität von Zeit und Ort.

Weil Shakespeare die Zeit nicht individualisirt, so tritt sie als bloße Stetigkeit auf. Wir sehen abstrakt blos eine Folge von Vorgängen. Wie viel Zeit dazwischen, wie viel Zeit sie selbst zu ihrem Werden brauchen, ist uns ganz gleichgültig, weil er keinen Werth darauf legt, weil nichts für die Geschichte selbst, die er darstellt, darauf ankommt. Und wo etwas darauf ankommt, da spricht er es zwar aus, aber ganz beiläufig. Dem Gemüthe und der Phantasie ist die Handlung eine ununterbrochene. — Aehnlich ist es mit dem Orte. Es ist auf individuelle Zeit und individuellen Ort nichts in der Hauptkomposition gebaut. Romeo, wenn die Capulets ihn im Garten unter Juliens Fenstern fänden! Dann am Morgen nach der Brautnacht, wo ihm das Bleiben bis zum Tage Gefahr bringen kann, ja muß; wie wenig ist darauf Werth gelegt. Im Rhythmus der Reden keine Spur von ängstlicher Hast. Ja, wie er fort ist, spricht

Julia nicht einmal ihre Angst aus, er könne gesehen und gefangen werden. Wie sehr läßt er überhaupt Nebendinge fallen, wie weiß er das Einzelne zurückzuhalten, daß es das Ganze nicht überschreit! — Wie leicht er es mit der Zeit nimmt, sieht man auch daraus, daß er zuweilen während einer Scene viel mehr geschehen läßt, als möglich ist. So im Cäsar, wo Brutus, den man eben noch reden hörte, vor dem von Antonius aufgewiegelten Volke geflohen sein soll, wo Antonius eben erst die Aufwiegelung vor unseren Augen zu Stande gebracht hat. — Seine Behandlung der Zeit ist eine ganz ideale. Er sorgt für stete Folge, ohne zu hasten und ohne zu sehr zu retardiren. Bei ihm ist das Zünglein an der Wage, mit der er Situation, Charakter und Motive wägt, die Poesie. Er geht deßhalb aller materiellen Spannung, die an Aeußerlichkeiten, an individuelle Zeit und Ort sich knüpft, grundsatzweise aus dem Wege. — Seine Tragödie besteht eigentlich nur aus Schuld und Buße, oder aus That und Leiden, während die äußerliche, die französisch-klassische, ihre Tragödie eigentlich dazwischen liegen hat, wenn sie ja eine Schuld annimmt.

Charaktere bei Shakespeare und Schiller.

Vernunftideal giebt es nur eins; realistische Ideale sind unzählige möglich. Schiller hat seinen Wallenstein tief-gemüthlich und edel, ja stellenweise zum vollkommenen Charakterideale gemacht, und dadurch ihn ganz aufgehoben, ja zur Phrase gemacht, der keine, nicht einmal phantastische Wahrheit innewohnt. Hätte er ihn nur so, wie er sich in seiner Schuld abzeichnete, gefaßt, und in dieser Einseitigkeit potenzirt und umgrenzt, es wäre ihm

leichter geworden und beſſer gelungen. Giebt denn blos Gutmüthigkeit, und was man jetzt „lieb“ nennt, Intereſſe? Nein, gewiß nicht! Jeder einzelne Charakterzug kann durch Idealiſirung — im wahren Sinne — eine Gewalt über unſer Gemüth ausüben. Iſt nicht der Macbeth mit ſeiner Entſchloſſenheit eine ganz andere Geſtalt, als der Wallenſtein mit ſeiner Unentſchloſſenheit und unmännlichen Schwäche, die er durch die heterogene Miſchung erhält, in der ein Agens immer das andere aufhebt? Shakespeare legt nicht in ſeine Charaktere ihnen fremde Dinge, um ſie uns intereſſanter zu machen, er entwickelt vielmehr die Keime von Intereſſe, die in ſeinen Charakteren liegen, wie dieſe ſind. Wie imponirt Hamlet eben durch das Uebergewicht der Reflexion, das ſeine Schwäche iſt, die Urſache ſeiner Schuld, wie zeigt er die Trägheit der Thatkraft mit der größten Energie der Intellektualität. Nicht die Züge eines abſtrakten Vernunftideales ſind in die Geſtalt zu tragen, ſondern die Geſtalt iſt zum Ideale ihrer ſelbſt zu erheben.

Die tragiſche Schuld.

— Hat der Dichter die Schuld, ſo hat er das ganze Werk, es liegt darin, wie der Baum in ſeinem Samen. — Das Temperament des Menſchen wird ſich darin zeigen, ob die Leidenſchaft zu den ſogenannten kalten gehört, oder zu den heißen, je nachdem die Schuld eine gewiſſe Berechnung und Abſichtlichkeit involvirt, oder mehr ein Hingeriſſenſein über die Beſinnung hinaus. Dort wird der Charakter in allen Dingen ſich mehr in der Gewalt haben, eine gewiſſe Ueberlegenheit zeigen, aber ebendeßhalb auch dem Gewiſſen zugänglicher ſein,

wenn er auch deſſen Forderungen und Warnungen nicht nachgiebt. Denn die kalten Leidenſchaften ſind von ſelbſt ſchon die ſtärkeren, eben weil ſie die Kraft haben, mit der Beſonnenheit zuſammen zu exiſtiren, aber ſie zeigen ſich nicht ſo ungeſtüm und ſtoßweiſe, ſondern mehr ſtetig wirkend. Jede Leidenſchaft kann in dieſen beiden Geſtalten vorkommen, wie Geiz, Habſucht, Neid, Eiferſucht ꝛc. Wie in jeder Schuld der Charakter des Thäters, ſo liegt auch die Art der Strafe darin. Die heiße Leidenſchaft brennt ihren Träger aus; hier fällt das Moment des Gewiſſens eigentlich in die Seele des Betrachters, der muß in der Seele des Helden die Reue fühlen, für die dieſer nicht Beſinnung genug hat. Der Heißleidenſchaftliche, Hingeriſſene wird von einem zum anderen Faktor ſeines Schickſals hingeriſſen werden, eben ſo in den Untergang; er hat nicht Zeit und nicht Natur dazu, Betrachtungen anzuſtellen, abzuwägen, zu bedenken, weder vor der Schuld, noch nach dem Untergange, auch in ſeinem Leiden wird er mehr bei dem Augenblicke ſein, beim Leiden ſelbſt und ſeiner nächſten, als bei ſeiner erſten Urſache. So tobt Lear auf ſeine böſen Töchter, nicht auf ſich, auf der Töchter Unkindlichkeit, nicht auf ſeine Unmacht über ſich ſelbſt, die ihn in deren Hände gegeben hat. So Romeo und Julia, Coriolan. Der Kaltleidenſchaftliche wird, wie er ſein Thun überlegen muß, auch den Betrachtungen über deſſen Rechtmäßigkeit oder Unrechtmäßigkeit ſich nicht entziehen können — das Uebermaß der Beſonnenheit wird vor Beſchäftigung mit ſich ſelbſt gar nicht dazu kommen, auf die Dinge zu wirken. So Hamlet. —

Typiſche Individualität der Tragödie.

Die Tragödie muß ihren Rhythmus und Ton halten als Individuum, als ſelbſt ein Weſen, ſie darf nicht aus ihrem Charakter fallen, ſo wenig als eine der darin auftretenden Perſonen. Hiſtoriſcher Boden, Charaktere, Situation, Motive, Handlungsweiſe, Schuld und Ausgang müſſen übereinſtimmen. So im Lear. So verſchieden die Perſonen von einander ſind; alle tragen in ihrem Thun und Leiden die rauhe Größe ihrer Zeit. Da iſt nichts Kleinliches, nichts Sentimentales, keine vorſchreiende Innerlichkeit. Selbſt in Cordelia; ſo nahe die Verſuchung zur Sentimentalität in dieſer Rolle lag! Wenn ſie nicht in die Oſtentation der bei den Schweſtern zumal nur erheuchelten Gefühle einſtimmt, ſo ſpricht ſie aus Trotz weniger als wahr, wie jene mehr als wahr. Sie iſt durchaus kein zartes, blos liebeſeliges Weſen; ihre Geradheit iſt eben ſo derb, als die Heuchelei der Schweſtern, und in ihrem Trotze trägt ſie eben ſo eine Schuld der Rückſichtsloſigkeit und Subjektivität, als Lear ſelbſt. Sie kennt den Alten, ſie weiß, wohin ſie ihre trotzige, abſichtliche Trockenheit führen kann; durch eine kleine Selbſtbeſiegung könnte ſie ſeine Uebereilung abwenden, ſie thut es nicht. Sie kann ſich ſo wenig beſiegen, als der Alte ſich beſiegen kann. Wie Kent und der Narr auch in ihrer Treue derb und ſchonungslos dem Greiſe, wie er ſchon leidet, ſeine Wunden weiter machend, der Narr noch durch beißenden Spott, begegnen, ſo iſt auch Cordelia ein Kind der Zeit, wie die Uebrigen. Die Herrſchaft des Inſtinkts und das Unvermögen, ihre Subjektivität zu bezwingen, haben die ſämmtlichen Perſonen gemein.

Tragiſche Spannung.

Der wahre tragiſche Eindruck iſt, daß man immer das Gefühl des Ganzen hat, d. h. der Idee des Ganzen, daß man über allem Detail beſtändig das Gefühl von der Weltnothwendigkeit hat. Shakespeare giebt den idealen Zuſammenhang einer Verſchuldung, und des daraus hervorgehenden Verderbens. Dieſen detaillirt er dann, und verwandelt ihn durch Poeſie wiederum in eine Wirklichkeit, aber in eine ideale, nothwendige. — Daher das tragiſche Gefühl im Lear ſo intenſiv und ununterbrochen, weil der ganze Vorgang in dieſer Tragödie aus lauter Verſchuldungen und Leiden beſteht, und das Vorherrſchen der Hauptfigur uns nie vergeſſen läßt, daß alle Verſchuldungen der übrigen Perſonen aus der Verſchuldung Lears hervorgehen und alle wiederum auf ſein Leiden wirken. Es iſt keine andere Spannung darinnen, ſo viel Gelegenheit dazu da iſt. Kein Detail wird ſo ſelbſtändig, daß wir die Empfindung des Ganzen auch nur einen Augenblick verlören. Wie denn überhaupt in der Tragödie keine Spannung ſein darf, als eben jenes immer intenſiver werdende Gefühl des Ausganges, alſo das immer unentrinnbarere Nothwendigwerden des Ausganges ſelber aus dem Gefühle der wachſenden Verſchuldung. — Umgekehrt muß im Schauſpiele immer das Gefühl vorhanden ſein, daß ein ſchlimmer Ausgang weder im Charakter, noch in der Urſituation liege, alſo der Unzweckmäßigkeit eines ſchlimmen Ausganges. —

Verſchuldung und Kataſtrophe.

Man unterſcheide den Cauſalnexus zwiſchen Verſchuldung und Kataſtrophe, das ethiſche Problem, das Schickſal,

von der Fabel oder dem äußeren Geſchichtsumriß; von beiden wieder das Scenenſchema mit ſeinem Detail. Der erſte iſt die Seele, das zweite der Leib, und das dritte die Darſtellung, die Haut. — Bei Shakespeare iſt der Zuſammenhang von Schuld und Strafe immer ein idealer, es folgt nicht ängſtlich jede nächſte Scene aus der vorigen, der Zuſammenhang der Geſchichte, d. i. der Anekdote iſt nicht ängſtlich pragmatiſch motivirt. — Der ideale Zuſammenhang und die pragmatiſche Motivirung ſind zwei verſchiedene Dinge.

Othello.

— Doch wunderbar, daß in einer Zeit, wo man unſere modernen Trauerſpiele nicht mehr ertragen kann, wo man die Meinung hört, die Zeit der Tragödie ſei vorüber, die Shakespeare'ſchen noch ſtets ſo gern geſehen werden, und nicht etwa nur von der Klaſſe, die ihn ſtudirt und ſeine Stücke etwa ſeines Namens wegen gelten läßt, um ſich nicht vor den Wortführern zu blamiren. Seine Tragödien behandeln die furchtbarſten Vorwürfe, ſo draſtiſche Schreckensbegebenheiten, als wir gar nicht mehr erſinnen können, mit gehäuften Greueln, heftigſte Leidenſchaften in naturwahrer Darſtellung. Welche ſind die Gründe, warum dieſe Werke ſelbſt einer ſo verzärtelten Zeit gefallen? Ich glaube

1) Was den Inhalt betrifft: die ſittliche Gerechtigkeit; das richtige Urtheil Shakespeare's über Perſonen und Dinge.

2) Was die Darſtellung betrifft: die große Mäßigung großer Kraft, die große Ruhe großer Lebendigkeit, die Vermeidung nicht des Jähen, aber der jähen Darſtellung

desſelben. Er ſchildert Gewaltſames, aber er ſchildert nicht gewaltſam. Die Breite, in der er die Geſtalten und ihre Aeußerungen ausläßt. Das ſtete Erinnern daran, daß wir nicht Wirklichkeit, ſondern Kunſt vor uns haben, in der bilderreichen, gehobenen Sprache, die ſtets das Dünne, Haſtige und Jähe vermeidet, das der unmittelbarſte Ausdruck des Betreffenden in der Wirklichkeit haben würde; das Anknüpfen von Nebenvorſtellungen, die gemeſſene Bewegung. Der Gedanke iſt bei ihm unmittelbar, ſowie das Fühlen und Handeln, aber der Rhythmus, wenn auch darſtellend, doch immer in künſtleriſcher Mäßigung. Das richtige Verhältniß zwiſchen Stärke und Schwäche, wie bei Michel Angelo auch die mageren Geſtalten noch die Mitte der Fülle der Wirklichkeit übertreffen. — Dann die Kürze der Scenen, das Verſchränken der verſchiedenen Handlungen, ja oft beim Fortgehen derſelben die bloße Pauſe und ſinnliche Erfriſchung durch den Scenenwechſel. Die Vermeidung aller materiellen Spannungsmittel, da er die Wichtigkeit von Zeit und Ort für den guten oder ſchlimmen Verlauf nur andeutet, nie ausbeutet. Ferner, die glänzenden Rollen, ſo daß die Bewunderung der Kunſt des großen Schauſpielers aller unfreiwilligen Täuſchung des Zuſchauers entgegenarbeiten hilft, dann der Reichthum der Handlung, der uns auf keinem Theile derſelben zu lange verweilen läßt; die Beſchäftigung der Sinnlichkeit, die Fülle von Poeſie und die Idealität der Geſtalten. Auch die moraliſchen Betrachtungen. — Desdemonens Schuld iſt eine unbewußte, eine negative, ein Unterlaſſen der Vorſicht, in ihrem Charakter begründet. Warum hat dennoch ihr furchtbarer Untergang nichts Gräßliches?

Ich glaube, weil das Leiden ihr Anlaß giebt, eine so vollendete Seelenschönheit zu zeigen, daß man die Ursache, das Leiden selbst fast darüber vergißt, ja ihm dafür dankt. Dann durch die sympathetische Wirkung ihrer idealen Ruhe, weil die Kreatur in ihr sich nicht windet und krümmt; sie steckt uns an mit ihrer süßen Ergebung in das Leiden, in dem sie nur um ihren Mörder besorgt ist, so zu sagen mehr Mitleid mit diesem, als eigenes Leid empfindet. Dann die künstlerische Ruhe und Schönheit der Darstellung selbst. Die Uebereinstimmung der Behandlung mit der Sache; denn wirklich ist er der Beklagenswerthe. Hieraus sind Winke zu nehmen für die Darstellung von Idealen. — Othello hat seinen Mordentschluß ausgesprochen; er heißt Desdemona sich niederlegen und die Gesellschafterin wegschicken. Nun noch die Vorbereitung durch Cassio's Verwundung; nochmals ausgesprochener Entschluß Othello's. Die Scene spielt aus; nun Verwandlung. Desdemona schlafend allein, ein Licht. Othello tritt herein. Seine feierliche Richterstimmung dabei! So macht nun der Mord und das Verhalten beiderseits dabei einen weit tieferen Eindruck, weil man nicht erschreckt wird, und eben darum doch zugleich einen viel künstlerischeren, milderen. Dazu in Desdemonens Charakterruhe noch ein retardirendes, milderndes Element. Und wie ist nun die That selbst ohne das Wehren, das Winden und all den widerlichen Beisatz, den solcher Fall in der Wirklichkeit hat. Der Dichter, der sie so menschlich zu behandeln weiß, darf die schrecklichsten Vorwürfe behandeln.

Fatalismus in der Tragödie.

Im Charakter- und Leidenschaftstrauerspiele liegt immer etwas Fatalistisches. Immer wird man sagen können: dem und dem hätte das nicht passiren können. Die Mischung von Freiheit und Unfreiheit, die in unserem Denken, Begehren und Handeln ist, bleibt auch in unserem Schicksal. Und der beste Theil des poetischen Eindruckes, des tragischen, liegt im Gefühle dieser unauflöslichen Mischung. Die Nothwendigkeit der Folge mag uns offen liegen, nicht die der Ursache. Offen, daß es einen solchen Menschen unter solchen Umständen geben kann, aber nicht, warum der eben ein solcher Mensch ist und in solchen Umständen situirt. Die Rechnung rationell, aber in ihrem Resultate bleibt etwas Irrationelles, weil etwas dergleichen im Ansatze lag.

Entwickelung, Styl und Tempo des Trauerspiels.

In der Tragödie muß man auf das verzichten, was man rasches Zusammenspiel nennt. Das gehört in's Lustspiel. — Je lebendiger das Scenarium, desto nöthiger ist Haltung in der Ausführung, im Dialoge. Shakespeare's Scenarien sind alle höchst gedrängt von Handlung und Gemüthsaufregungen; in gleicher Ausführung würden seine Stücke voll Unruhe sein. Aber er retardirt schon durch das Einführen von Personen, die eigentlich nichts zu thun haben, als eben nur das Gleichgewicht der Stimmung zu erhalten. — Bei ihm findet man Mischung von höchster Leidenschaftlichkeit des Dargestellten und höchster Ruhe der Darstellung selbst. Darin ist er wie die Alten. Er stellt die Heftigkeit dar, aber nicht heftig, die Verworrenheit, aber klar. Nur Eine

große Krankheitsgeschichte zeigt er uns in Einem Stücke, diese aber auch desto vollständiger und überzeugender. Die zwei ersten Akte des Othello enthalten die Bedingungen, unter denen solche Eifersucht möglich und wahrscheinlich, die anderen drei Akte enthalten nur die Darstellung dieser Eifersucht. Ebenso im Romeo. Daher die große Geschlossenheit dieser Stücke, daß nun Alles, Handlung und Gehalt der Reden aus der betreffenden Leidenschaft genommen ist. Und darum hat er eigentlich die Leidenschaftentragödie erschöpft. Er hat die Trazödie der Liebe, der Eifersucht, der Freiheitssucht, Ehrsucht, Herrschsucht, des Jähzornes, der Thatenscheue — er hat die Gattungen erschöpft, es sind nur noch Individuen denkbar, die nun immer wie unvollständige und ungenügende Kopieen jener erscheinen, oder Mischungen, die wie Centos aus jenen erscheinen müssen. Jedes Stück hat seinen eigenen Maaßstab, seine eigene Natur, seinen eigenen Styl. In dem einen sind die Züge feiner, in dem anderen derber; in einem herrscht die psychologische Entwickelung, in dem anderen die Thathandlung vor. Vier Hauptcharaktere gehen durch, die konsequent geschlossen erscheinen: der historische, die Novelle, der Mythus, das Märchen. Ferner noch drei: Tragödie, Schauspiel, Komödie. Dem historischen Drama mischt er einen novellistischen Zug bei, und umgekehrt; er giebt ihm nie den poetischen Schwung des Mythus. Den Mythus hält er rein von den feinen psychologischen Zügen der Novelle; das Wunderbare des Märchens erhält nie den schweren, ahnungsvollen, ernsten Ton des Mythus; das Wunderbare des Mythus nie den gaukelnden, heiteren des Märchens. In den Mythus ragt das Wunderbare

unheimlich, geheimnißvoll und furchtbar in die Wirklichkeit herein als Symbol der Nachtseite des menschlichen Gemüthes. Im Märchen ist das Wunderbare das Gewöhnliche, das Sichselbstverstehende, das Wunder ist der Alltag der geschilderten Welt des Märchens. —

Ebenmaß von Schuld und Strafe.

Schuld und Strafe proportionirt Shakespeare in jeder Person jeden Stückes. Wie gelind ist die Strafe der Desdemona, der Cordelia für geringe Schuld; wie furchtbar die Macbeths, in dessen Leben seit, ja schon kurz vor seiner That bis zu seinem Tode jeder Augenblick mehr Qual in sich hat, als das ganze Leiden dieser beiden Frauen. Das vorbedachte Verbrechen gehört den kalten Leidenschaften an, den besonnen schleichenden, heuchelnden; wie die That in voller Zurechnungsfähigkeit gethan und mit Besonnenheit ist, so rächt sie sich schleichend in langausgesparter Qual des Gewissens. Dagegen die heiße Leidenschaft, wie sie den weniger Zurechnungsfähigen fortreißt, in der umnebelten Besinnung eine Milderung der Strafe findet, wie ihrer That Sünde dadurch geringer erscheint. Die wahnsinnige Schuld straft sich mit Wahnsinn. Jähe Schuld findet jähe Strafe (Cornwallis). Die Unentschlossenheit zögert der Strafe entgegen, die ebenso zögernd kommt und dem Schuldigen Zeit läßt für eine Ewigkeit von Selbstvorwürfen. Die Schuld der Naiven kommt kaum zu ihrem Bewußtsein; der Zuschauer muß das Gewissen für sie haben, so für Lear, Romeo und Julia, Othello, Desdemona, Cordelia, Ophelia. Je bewußter die Schuld, desto bewußter die Bestrafthen. Macbeth, Hamlet, Heinrich IV.,

Richard III. — Die großen Erfolge unserer Charakterspieler in jetziger Zeit garantiren, daß auch die entsprechende dramatische Poesie reüssiren muß. Es gälte also interessante Gestalten sich ausleben zu lassen. Dazu gehört nun freilich eine weniger straffe Form und große Verhältnisse, in denen sich solche Figuren bewegen müßten. Der Judah war ein Anlauf dazu. —

C. Studien aus den Jahren 1855—1856.*)

Schöne Sprache.

Die blos und an sich schöne Sprache des Dichters ist nur eine günstige Anlage zum Dramatiker, wie schöne Gestalt und Organ beim Schauspieler, aber so wenig diese Gaben an sich den großen Schauspieler machen, so wenig macht die bloße Schönheit der Sprache den Dramatiker. Sie ist nur noch der rohe Stoff; Ausdruck, mimische Geberde, Ungezwungenheit des Gespräches, der Charakter der Person in der betreffenden Situation getieft, psychologische Malerei durch Ton und Rhythmus, das ist seine Aufgabe, Verwandlung der Sprache in ein ideales Bild des Zustandes, gewissermaßen in die Sache selbst. Schönheit der Sprache am unrechten Orte wird zum Fehler, und damit zur Unschönheit; wie es Rollen giebt, wo Schönheit des Schauspielers und seines Organes zum Hinderniss werden kann.

Das Schauspielerische in Shakespeare's Dramen.

Shakespeare hat seine Stücke aus dem Herzen der Schauspielkunst herausgeschrieben. Der Dichter gefällt darin in demselben Grade, als er dem Schauspieler Ge-

*) Manuscriptband II. Heft 2. gr. 4°. 78 Seiten.

legenheit bietet, zu gefallen. Man hat viel über seine Charaktere gesprochen, man sollte über seine Rollen sprechen. Denn eben was sie zu dankbaren Rollen macht, das macht sie auch zu vortrefflichen poetischen, dramatischen Charakteren. — Die meisten seiner Helden spielen doppelte Rollen, sie sind Andere mit ihrer Umgebung, und Andere mit sich allein. Macbeth, so wie er allein mit sich, in seinem Gewissenskampfe, mit den Anderen ein Anderer. Und wenn er den Geist Banquo's erblickt, fällt der bisher so geschickte Schauspieler Macbeth aus seiner Rolle und verräth sich selbst. Die Gewalt, die er sich anthun muß, mit solchem inneren Zustande solche äußere Rolle zu spielen, wird wiederum zum Triumphe des Schauspielers. Im Hamlet ist nicht allein der Held, und auch der König, Polonius, Laertes Doppelrollen, selbst Ophelia, wiewohl diese nicht beider Rollen eingeständig. Jago im Othello eine durchgeführte Doppelrolle. Edmund deßgleichen, erst gegen Vater und Bruder, dann gegen die Schwestern. — Doppelrollen sind alle bedeutenderen Gestalten Shakespeare's; Charaktere, die sich entweder wirklich umwandeln oder sich nur verstellen. Dort liegt das theatralisch Interessante in den Uebergängen, hier im Wechsel der verstellten mit der wirklichen Gestalt. Jene sind die naiven, diese die überlegenen Menschen, jene die Affekt-, diese die Leidenschaftsmenschen. Ueberall also das schauspielerische Element der Verwandlung in andere Gestalten. — Man müßte die ganze dramatische Kunst aus dem Problem, der Schauspielkunst ein Substrat zu geben, herleiten. Da würden sich fruchtbare Gesichtspunkte finden. Als zweiter Theil einer Dramaturgie. — So zwingt Jago der Desdemona

eine unbewußte Doppelrolle auf, wenn sie für Cassio bittend, das scheinen muß, für was sie Jago vor Othello erklärt. Sie wird Jago's Helferin, und ihre eigene Verleumderin, ohne es zu wissen. — Ein Drama wird desto vollkommener sein, je mehr ein reicher poetischer und schauspielerischer Gehalt sich nicht ausschließen, und etwa nur wechseln und nebeneinander hergehen, sondern sich in jedem Momente vollständig durchdringen. — Auch in der Emilia Galotti sind der Prinz, Marinelli durchaus, und die anderen vorübergehend solche Doppelrollen. Deßgleichen im Don Carlos. Ueberhaupt in den eigentlich dramatisch-lebendigen Stücken. Eine Art solcher Doppelrollen spielt auch die sophistisirende Leidenschaft. Deßhalb sind für die Darstellung Charaktere aus heterogenen Bestandtheilen gemischt so frucht- und dankbar. — — Auf die steten Betrachtungen von Sein und Schein mußte Shakespeare als Schauspieler und Schauspieldichter wohl kommen. — Kontrast ist ein Hauptmittel des Schauspielerischen. Die interessantesten Charaktere, die individuellsten und doch typischsten sind diejenigen, in denen die meisten Kontraste, der meiste Zunder zu inneren Kämpfen, die widersprechendsten Züge vereinigt sind. Diese sind natürlich auch die schauspielerischsten. — Der Generalnenner alles Dramatisch-Theatralischen ist Kontrast in der Einheit. Shakespeare's tragische Poesie ist eine Welt der stärksten Kontraste in Situationen, Charakteren, Gefühlen, Sprechtönen, aber eine abgeschlossene, stylisirte, und durch die tragische Idee von Verschuldung und Leiden in eine Einheit gebrachte. — Der geschickteste Zusammenhang, den ganzen Menschen sympathetisch zu ergreifen, ist der von Charakter, Schuld und Leiden; denn

er macht Eine Gestalt zur Hauptperson, wodurch der Antheil gesammelt und das Gefühl der Einheit verstärkt wird. — Das führt uns auf ein neues Kunstmittel, auf den Widerspruch zwischen Charakter und Persönlichkeit. Wir sehen im gewöhnlichen Leben Unzählige, die Beweise von dem Vorkommen dieses Widerspruches sind, und er ist ohne Belege begreiflich genug. In der Persönlichkeit sehen wir stets die Meinung des Menschen von sich selbst ausgesprochen, in seinen Handlungen und seinem Leiden dagegen bildet sich der Mensch selbst ab. Kennte nun jeder Mensch sich selber, so müßte eigentlich seine Persönlichkeit ein treues Abbild seiner selbst sein. Aber wie viele Menschen kennen sich selbst so genau? Wer suchte nicht sich selbst mehr oder weniger über sich zu täuschen, wenn er sich zu gut kennt, um sich kennen zu mögen. Und wer — wenn er auch sich selbst nicht täuschen könnte, was viel sagen will, wer suchte nicht wenigstens Andere über sich zu täuschen? Dasselbe, was Shakespeare seinen Hamlet thun läßt, thut mehr oder weniger jeder Mensch; er verkleinert sich seine Fehler und vergrößert sich seine Vorzüge, lügt sich auch welche vor, die er nicht besitzt, ja er sieht in unläugbare Fehler Vorzüge hinein; trotz des sich ihm stets aufdrängenden Bewußtseins seiner Mängel, läßt er sich nicht ganz fallen. Je mehr Hamlet seine Schwäche im Handeln sich gestehen muß, desto selbstgefälliger wird sein Witz; muß er sich sagen, er ist kein Held, so thut er sich auf seine Mimikkunst desto mehr zugut. Und wie er in diesen Dingen nur den Gesetzen der Selbstliebe folgt, so leicht wird's ihm, den Zuschauer eben so zu täuschen, oder vielmehr: so leicht wird's dem Zuschauer sich so selber zu täuschen,

Hamlet's Vorzüge vergrößernd, die fehlenden sich einzubilden, und dessen Mängel sich zu verkleinern, ja Tugenden darin zu sehen. — Eine Kunstlehre würde die dramatische Dichtkunst und die Schauspielkunst als eine und dieselbe behandeln müssen, als eine gemischte Kunst. — Es ist ein großer Irrthum, daß man das „Bühnengerechte" in Aeußerlichkeiten sucht, in den sogenannten Einheiten und technischen Rücksichten auf die Bretter, daß man meint, durch solche Aeußerlichkeiten Alles gethan zu haben, was ein dialogisirtes Gedicht zu einem dramatischen macht. Ein ebenso großer Irrthum ist es, wenn die Kritik ein Stück gewürdigt zu haben meint, wenn sie den bloß poetischen, idealen Gehalt beurtheilt hat. Nicht allein ein Irrthum, sogar eine Ungerechtigkeit. Sie sprechen von einem abstrakten Kunstwerke, worunter sie eine Halbheit verstehen. Hätten sie einen richtigen Begriff von dem dramatischen Kunstwerke, so würden sie verlangen, daß die Erfordernisse desselben sich organisch durchdringen sollen, sie würden nicht das eine abgerissene als selbständig beurtheilen, und das andere entweder ignoriren, oder es als ein mechanisch Nebenherlaufendes erwähnen. —

Die Motivirung bei Shakespeare. Othello.

— Welche Motivirung im ersten Akte des Othello! Die ganze Handlung des Aktes ist so geführt, um den Zunder zu zeigen, der in den Charakteren und in den Umständen der Heirath liegt. Und welcher Reichthum von solchen Motiven zur Eifersucht kommt noch im Verlaufe der übrigen Akte hinzu. Wahr ist's, beim erstenmal Sehen oder Lesen verdunkelt das sinnliche Leben der

Handlung die Gewalt und Anzahl der Motive; je öfter aber und je gesammelter man liest oder sieht, desto überzeugender werden diese. Darin liegt die Gewähr für die ewige Dauer der Shakespeare'schen Stücke. Wie die Anderer bei öfterem Lesen ihre Wahrscheinlichkeit und Nothwendigkeit verlieren, so gewinnen diese nur durch die vertrautere Bekanntschaft. — Hier kann man lernen: 1) die Motivirkunst. Denn auch von dem, was bereits vor dem Anfange geschehen, wie von dem, was im ersten Akte geschehen, kennt man den Grund warum? und auch die Geschichte, wie? 2) Die Führung des Dialoges, durch welche solche Motivirung möglich, natürlich und ungezwungen zu Gehör gebracht wird, wie alles Dünne, die Absicht Verrathende vermieden wird. — Welche Totalität! Wie wird die Sinnlichkeit durch die lebendige, affektvolle Bewegung, das Gemüth durch die Idealität der Gestalten, der Verstand durch den Reichthum von Erfahrungssätzen, und durch Sympathie mit Jago's Weltgewandtheit und Verstandesüberlegenheit, durch die Erwartung, durch die Absichten, die er zeigt, beschäftigt! In welche freie poetische Region ist der bürgerliche Tragödienstoff durch den bedeutenden Hintergrund von Venedig heraufgehoben! Welches Theaterspiel aller Figuren! Welche scharf umgrenzten Gestalten, durch Kontrastirung noch verschärft. — Wie man einer einfachen Handlung den Schein einer reichen geben kann. Der ganze Akt konnte in Eine Scene zusammengezogen werden. Vorzutragen war die Exposition mit wenigem Hin- und Herreden. Aber wenn er seine Charaktere so plastisch hinstellen wollte, Alles, Vergangenes, Vorgehendes und Künftiges so durchsichtig motiviren, so mußte er aus

einer drei Scenen machen. Und wie er dieſe geführt wird keine Gemüthskraft im Zuſchauer eine Zuſammendrängung verlangen. Ich ſehe immer mehr ein, daß die Shakespeare'ſche Form für die vollkommenſte Tragödie unentbehrlich, daß ſie keine Licenz, daß ſie ein Geſetz iſt. — Wie viel unmittelbares ſinnliches Leben, wie viel Begegnung mit Othello und Jago, Brabantio und Rodrigo wäre durch Concentrirung dieſer drei Scenen in Eine eingebüßt! Wie wäre ein ſceniſcher Maaßſtab gegeben geweſen, unter dem die folgenden Akte gelitten hätten! — — Beiläufig: Wie weiſe, daß Shakespeare nicht allein den Othello ſo blind in Jago's Netze gehen läßt; daß Alle ſich gleich bereit von ihm täuſchen laſſen, macht das Vertrauen Othello's auf ihn nicht allein wahrſcheinlicher, ſondern auch entſchuldbarer. Othello erſcheint nun nicht als geradezu albern, was ſonſt der Fall ſein würde. Alles iſt nichts als eine in Handlung verwandelte Expoſition. All das bewegte Leben, das Wachrufen des Alten, ſein Aufſuchen Othello's, die Begegnung der Beiden ſind nichts als Behelfe der Lebendigmachung der Expoſition der Vorgeſchichte, der Charakter und das Eintiefen der Unnatürlichkeit dieſer Mißehe, und was aus alledem zur Erweckung der Eiferſucht dienen kann. — Die Charaktere und Dinge ſind abgelöſt aus der gemeinen Wirklichkeit. Was von und in ihnen nicht in engſter, ausſchließlicher Beziehung zu dem Gegenſtande der darzuſtellenden Handlung gehört, nicht ein nothwendiges Glied derſelben iſt, iſt ihnen vollſtändig abgeſtreift. Das iſt's, was Leſſing meint, die Simplifikation des Stoffes, durch welches die dramatiſche Handlung zum Ideale dieſer Handlung wird. So ſteht ſie wie eine Skulptur-

gruppe nach allen Seiten frei, überall durchsichtig und rund geschlossen da, nicht bloß en relief angelehnt, oder nur halb frei stehend. — Im Othello ist Shakespeare mehr als irgendwo Epitomator der Natur, Symbolisirer der Gesetze des Weltlaufes. Die Wissenschaft von der Eifersucht, ihre Naturgeschichte in einem concreten Beispiele dargestellt. Es ist aber nur Eine Art der Eifersucht, die edelste, die aus beleidigter Ehre, nicht aus gestörter Genußsucht entsteht, so zu sagen die moralische, geistige. — Jago dagegen zeigt im ganzen Stücke keine Spur von Ehrgefühl, ja seine Heuchelei und Verstellung ist im grellsten Kontraste mit soldatischem Ehrgefühle. Bedenkt man nun auch noch, daß er eigentlich gar kein bestimmtes Ziel seines Planes hat, und dies müßte natürlicherweise bei jeder anderen Leidenschaft die Hauptsache sein, so drängt sich auf, daß der Charakter, den Shakespeare ihm geben wollte, die Intriguirsucht ist, die, wie sie gewöhnlich eine Art von Stolz, hier noch von der Bosheit seines Naturells modifizirt erscheint. Es ist klar, er lügt dem Rodrigo, dem er doch, zur Bürgschaft, daß er ihm helfen wolle, mit dem Hasse gegen Othello, auch einen Grund dafür angeben mußte, die Ehrenbeleidigung als Grund vor. Seine eigentliche Leidenschaft und Motiv ist die Lust an Schadenfreude und Intriguirsucht, die man dann im ganzen Stücke sieht — die Zurücksetzung nur eine Gelegenheitsursache. Ohnehin, wenn er wirklich die Zurücksetzung so tief empfände, würde er noch ein Motiv herbeiziehen, wie das von seiner Frau und Othello? es wäre keins mehr nöthig. Möglich, daß er auch jenes, wie dieses sich vormacht, um die Befriedigung

seiner Intriguirsucht bei sich selbst zu rechtfertigen, ein Lügner und Hetzer seiner selbst, wie Anderer. —

Verhaltung der Kunstgattungen.

— Der Dilettantismus verwischt die Grenzen. Das Drama der Zukunft ist eine Ausgeburt des Dilettantismus, der mehrere Künste, aber keine gründlich zu treiben gelernt hat, und da er in keiner einzelnen Vollkommenes zu leisten vermag, nun seine Vielseitigkeit auf Kosten der Künste selbst ausbeuten will. Das haben die meisten Bestrebungen der Gegenwart gemein, daß die Einseitigkeit sich zum Gesetze machen will, die Schwäche, die man nicht zu überwinden weiß, und nicht eingestehen will, zur Tugend. Man sehe nur die Vorreden neuester Dichter zu ihren eigenen Werken. R. Wagner hat die Geschicklichkeit nicht errungen, musikalische Gedanken musikalisch zu verarbeiten. Um diesen Mangel, der bei einer Symphonie unfehlbar zu Tage kommen müßte, nicht eingestehen zu müssen, leugnet er lieber die Berechtigung der Symphonie (der Instrumentalmusik). Aber auch die Oper braucht jene Kunst, wenn sie ein wahres Drama, d. i. Entwickelung ist. Er braucht eine ganz besondere Art von Operntext, wenn er seine Stärken geltend machen und seine Schwächen verbergen will. Das mag ihm gestattet sein; aber seine dilettantische Beschäftigung mit Poesie hat ihn nun befähigt, sich einen solchen zu schreiben. Um nun nicht, vielleicht sich selber, eingestehen zu müssen, daß dies ein Behelf blos zum Besten seines eigenen eingeschränkten Talentes ist, stellt er ihn als Norm, als den Operntext überhaupt hin. Die Eitelkeit bleibt dabei nicht stehen, und so avancirt der Operntext,

der für seine individuelle Begabung der beste, zum Muster-Operntext, dieser zum Drama, dieses zum Muster-Drama ꝛc. Das Kunstwerk der Zukunft ist nichts als ein ungeheurer Zopf der Gegenwart. — — Künstlerischer Charlatanismus unserer Tage. — Der Dilettantismus der Zeit zeigt sich aber auch in der Malerei. Nicht mehr ist's der musikalische oder der malerische Gedanke, den beide Künste verarbeiten wollen, sondern der poetische. — In die dramatische Poesie mischt sich die Speculation. Im Drama hat man die Durchdringung von Lyrik, Epik und Didaktik aufgehoben, aus einer Darstellungskunst eine schöne Redekunst gemacht, das Schauspielerische durch das Deklamatorische verdrängt. — Ein Maler, der poetische Gedanken auf der Leinwand verwirklichen will, ist wie einer, der deutsch dächte, indem er französisch schriebe oder spräche. Der Maler soll malerische Gedanken ausführen. Ferner soll der Maler historienmalerische Gedanken nicht genremäßig ausführen, nicht in Landschafterweise. — Ob, daß die Maler jetzt poetische Ideen verwirklichen wollen, nicht davon abhängt, daß im Publikum eben der spezifisch malerische Sinn erstorben; sie sind nun doppelt dazu gedrängt, weil sie für's Publikum schaffen müssen, und weil sie als Theil des Publikums selbst unter den Gesetzen und Bedingungen der Zeit stehen. —

Verhältniß von Poesie und Leben.

Die Dichter haben kein Recht, das Leben, wie es jetzt ist, zu schmähen. Sie trennten die Poesie vom Leben, natürlich, daß das Leben keine Poesie mehr hatte — nämlich das, was sie abgetrennt Poesie nannten. Das

sittliche Urtheil wurde zum ästhetischen; in der Poesie war das gebilligt, ja mit einer Glorie umgeben, was man im Leben erbärmlich, ja wohl geradezu schlecht nennen muß. Lieber gar keine Poesie, als eine, die uns die Freude am Leben nimmt, uns für das Leben unfruchtbar macht, die uns nicht stählt, sondern verweichlicht für's Leben. Gerade wo das Leben, brav geführt, arm ist an Interesse, da soll die Poesie mit ihren Bildern es bereichern; sie soll uns nicht wie eine Fata Morgana Sehnsucht erregen wo anders hin, sondern soll ihre Rosen um die Pflicht winden, nicht uns aus dem Dürren in ein vorgespiegeltes Paradies locken, sondern das Dürre uns grün machen. Sie soll den Nutzen der Armuth und Beschränktheit, und die Gefahr des Glückes zeigen ꝛc. — Aristoteles nennt als Zweck der Tragödie Reinigung von Furcht und Mitleid, und ähnlicher Bewegungen durch diese. Darunter versteht er wohl das, was man vollkommene Fassung des Gemüths nennt; und so wäre der Zweck der ganzen tragischen Poesie, dem Menschen zu dieser Eigenschaft zu verhelfen. Ueberhaupt der Zweck der dem Leben zugewandten Kunst — Lebenskunst zu lehren; Selbstkenntniß durch Menschenkenntniß, Kenntniß des Lebens, d. i. des Weltlaufes; wer diese besitzt, wird auch jene Gemüthsfassung erringen. Die Shakespeare'sche Tragödie erfüllt diesen Zweck vollkommen, und auch das unterscheidet sie von der revolutionären Kunst, die aus jener Fassung eine einseitige Aufregung gegen irgend ein Etwas, Tyrannei ꝛc. gemacht hat. Im Shakespeare'schen Drama wird ein Kampf mit einem selbstverschuldeten Leiden objektiv in dem Helden ausgefochten; der Dichter verhält sich unparteiisch; er steht auf der Seite der Sitt-

lichkeit, und es ist ihm blos darum zu thun, zu zeigen, wie ein Mensch, wenn er die Leidenschaft zu groß wachsen läßt, sich in's Verderben stürzt. Das neuere Drama ist revolutionär; es stellt sich auf die Seite einer Leidenschaft, und der Erfolg der Stücke rührt hauptsächlich daher, daß der Dichter selbst auf der Seite des Helden und seiner Leidenschaft ist und gegen die Verhältnisse kämpft; im Helden fällt endlich nicht die Schuld, sondern die Partei, die die Schuld hat; die Verhältnisse, die Situation siegten über den Helden, aber so, daß, während der Held fällt, der Dichter ihn an den Verhältnissen rächt; so daß der Dichter eigentlich der Sieger ist. Das hängt genau mit der sogenannten Humanität zusammen, die die Ursache des Verderbens nicht mehr im Menschen selbst anerkennt, sondern im Zustande der Gesellschaft; mit der Sophistik der Weichlichkeit, der es wohlthut, die Schuld von sich hinweg auf etwas Anderes zu schieben. Nichts aber verträgt sich weniger als dies mit jener vollendeten Gemüthsfassung. Die meisten Stoffe des deutschen Dramas sind Justizmorde des Schicksals und der Dichter ist der Anwalt der Opfer. Das Publikum hat sich daran gewöhnt, und will den geistreichen, tapfern Advokaten hören, es kämpft mit ihm gegen die Verhältnisse. Ein Beispiel die Emilia Galotti, der Erstling dieser revolutionären Richtung. Der Prinz hat die tragische Schuld, Odoardo und Emilia trifft die Katastrophe, nicht den Prinzen; sie büßen des Prinzen Schuld, nicht eine eigene. — Und so muß jetzt ein Autor, der einen Erfolg haben will, irgend ein äußeres, sogenanntes Unrecht der Gesellschaft gegen den Einzelnen aufsuchen, um es in seiner Tragödie zu bekämpfen. Und

findet er keins, so muß er sich selbst eins machen. Da schnitzt er denn wohl einen Drachen von Pappe mit rothtuchner Zunge, dann zieht er die Rüstung goldener Phrasen an, an seinem Speere flattert die Fahne des Aufstandes gegen Bedrückung, und so sprengt er auf das Bildniß los und stößt ihm den tödtlichen fünften Akt in's Herz. —

Ironie.

Die Ironie ist wie die geforderte Farbe dem Auge; wo sie nicht dem Geiste selber sich darstellt, da kommt sie ungebeten und eludirt die einseitig tragische Gravität. Daher entsteht die unbezwingliche Lust der Parodie; wo die sich meldet, da ist ein hohles, falsches Pathos. Jene Ironie, der Humor, ein eigenthümlich unterscheidender Zug der Germanen von den Romanen. Bei den Franzosen ist statt Humors Witz; statt Ironie Persiflage. Das Lächeln über die Schwäche des Starken, dessen Stärke uns Respekt gebietet, und das sich mit diesem Respekt ganz wohl verträgt, ist ein germanischer Zug. —

Die Elemente des Dramas.

— Zu unterscheiden 1) der ideale Zusammenhang — das tragische Problem, der Zusammenhang von Charakter, Leidenschaft, Schuld und Leiden,

2) Die pragmatische Motivirung, Causalnexus,

3) Das Handlungsdetail, zur Belebung besonders des Leidens. — Im idealen Zusammenhange liegt der Charakter, in ihm der Schuldkeim, den eine erste, gegebene Situation zum Treiben bringt. Der ideale

Zusammenhang muß vor allem Anderen klar heraustreten, wie die Umrisse eines Bauwerkes. Die einzelnen Theile können rühren und erschüttern, sie dürfen es aber nur in Beziehung auf das Ganze; und aus dem Dominiren des Ganzen eben dieses idealen psychologisch-ethischen Zusammenhanges über das Einzelne — wie im Tonstücke der Grundtonart über die Modulationen — entsteht das Gefühl von Einheit und Nothwendigkeit; das stets gegenwärtige Gefühl des nothwendigen ethischen Zusammenhanges bringt die tragische Stimmung, den Hauptzweck der Tragödie. Zunächst dann muß der pragmatische Nexus hervortreten; das Detail darf bloß füllen und runden und Illusion geben. — Ist nur der ideale Zusammenhang recht hervorstechend, so wirkt selbst das Zufällige und Zufallartige, d. h. der von der Idee emancipirte Stoff, nicht störend. — Das Ganze ist ja dann nichts Anderes, als der durch Handlung und Leiden herausgewendete innere Mensch. Seine Schuld und sein Leiden, das ist eben der Mensch selbst, d. h. der nothwendige, dramatische, der ideale, künstlerisch-ideale Charakter. Alle andere Charakterzeichnung ist im Drama zu verwerfen: er zeichnet sich eben in seiner Schuld und in seinem Leiden. So liegt in der Schuld Charakter und Schicksal wie in einer Knospenhülle; die dramatische Handlung entfaltet sie eben. —

Shakespeare's Diktion.

Nun wäre Shakespeare's Diktion zu studiren. Die Breite und Dicke des in der Natur Dünnen, die Ruhe des hastigen, der volle Körper des abstrakten Gedankens, die künstlerisch-ideale Wirklichkeit, das Leben in der

Sprache, das Intereſſante des Gewöhnlichſten, das Allgemeine im Beſonderen und umgekehrt, der Gehalt in der hingeriſſenſten Leidenſchaft, die Gliederung in der Sprache ꝛc. Das Heftige nicht heftig, das Haltloſe nicht haltlos geſchildert oder vielmehr dargeſtellt. Das Haſtige nicht haſtig, das Hektiſche, Ueberſichtige, nicht hektiſch, überſichtig. — Es darf im äußeren Detail keine Illuſion ſein, als die aus dem Intereſſe des idealen Zuſammenhanges ſelbſt hervorgeht, Ort und Zeit ſind nur ideal zu behandeln. —

Die Nebenperſonen.

— Die Nebenperſonen haben die Hauptperſonen und deren Charakter und Situation zum Inhalte — ihr Thun und Leiden, ſonſt keinen. Ihre Handlungen zwecken blos darauf ab, die Hauptperſon oder die Hauptperſonen zu Handlungen und Leiden zu bringen, worin dieſe ihre ganze Natur herauskehren, ferner durch Kontraſtirung einzelne Züge in jenen ſchärfer herauszuheben. — Die Hauptperſonen müſſen immerwährend auf der Bühne ſein, entweder in ſichtbarer Perſon oder als Spiegelbilder in dem Thun und im Dialoge der Nebencharaktere. Entweder müſſen wir ſie ſehen, oder von ihnen ſprechen hören. — —

Epitomirung der Natur.

Wie der Epitomator mit einem Buche thut; er giebt den weſentlichen Sinn des Ganzen, aber auf kleinerem Raume zuſammengedrängt. Bogen werden zu Seiten, Seiten zu Zeilen; aber der ganze Gehalt wird beibehalten, nur concentrirt. In derſelben Folge, aber in größe-

ren und weniger Schritten als in der Natur. Nirgends die Dünnheit der Dinge, eine kleinere, aber plastischere, dabei durchsichtigere und leichter übersichtliche Welt, eine concentrirte Darstellung des Weltlaufes, nach allen Seiten schlank und umgrenzt; ein ganzer Leidenschaftsverlauf vom Entstehen durch Schuld und Leiden bis zum Untergange in Folge der Schuld, im engen Raume eines Dramas; so, was in der Natur in vielen Gesprächen wird, in eines, oder wenige stylisirte, plastisch-prägnante gedrängt, das in der Natur Dünne, Lange in ein Kurzes, Dickes zusammengepreßt, das Unwichtige, der Alltag weggelassen. Der Dramatiker muß verfahren nach den Gesetzen der Erinnerung. — Es giebt Affekte, die überhaupt und an sich unplastisch sind in der Wirklichkeit, ebenso Menschengattungstypen; diese muß man entweder vermeiden, oder man muß sie plastisch machen. So ist an sich der unentschiedene, unentschlossene Charakter unplastisch. Hier ist eine Mustergestalt: Hamlet. —

Entwickelung der Situation.

— Shakespeare vermeidet durchaus den Anschein des Skelettartigen, Geradlinigen, Pressirten. Der Ast zweigt sich ab. Austiefung der Situation. Hier ein Beispiel: Hamlet tritt vom Geiste geführt an einer einsameren Stelle der Terasse wieder auf. Er fragt: wo führst du bin mich? Red'; ich geh' nicht weiter. Der Geist fängt nicht gleich an zu erzählen. Er sagt erst: hör' an! Hamlet entgegnet: ich will's. Und noch beginnt der Geist nicht; er bereitet den Eindruck seiner Rede noch vor durch: Schon naht sich meine Stunde, wo ich den schwef'ligen, qualvollen Flammen mich übergeben muß. Ham-

let sagt: ach, armer Geist! Der Geist beginnt immer noch nicht, Hamlet dringt auch nicht auf die Erzählung. Er sagt: beklag' mich nicht, doch leih' ein ernst Gehör dem, was ich kund will thun. Hamlet entgegnet wiederum blos füllend: Sprich, mir ist's Pflicht zu hören. Der Geist greift vor: Zu rächen auch, sobald du hören wirst. Nun fragt Hamlet: Was? — Nun noch immer nicht erzählt der Geist, er sagt erst, wer er ist, was verständig blos betrachtet unnöthig wäre. Noch immer bereitet er die Stimmung vor, indem er seinen Zustand im Fegefeuer wirksamer dadurch beschreibt, daß er sagt, welchen Eindruck die Beschreibung, die er nicht machen dürfe, auf Hamlet wirken würde. Zugleich giebt dies ihm Gelegenheit zu wunderbar poetischem Ausdrucke. Nach einer langen Periode macht sein: Horch! horch, o horch! einen wunderbar stimmungsreichen Eindruck. Es sind zugleich Seufzer. Was muß das nur sein, was er zu erzählen hat? Eine balladenmäßig volksthümlich grausenhaft süße Spannung ist angelegt. Aber noch immer kommt die Erzählung nicht. Es ist, als wollte der Geist seine Erzählung selbst noch hinausschieben; dadurch wird die Erwartung noch gespannter. Nun kommt aber erst noch einmal: Wenn du deinen theuern Vater je liebtest — Hamlet schaltet ein; man sieht seinen gespannten Zustand darin: o Himmel! — Wie kann der Geist so fragen? und jetzt? wie kann Hamlet jetzt austönen, wie er den Vater liebt, da tiefstes, ungeheuerstes Mitleid diese Liebe noch entflammt, und der Drang, ihn zu rächen. Er soll den Vater rächen, aber noch ist nicht gesagt, an wem. Erst sagt der Geist noch wofür. Räch' seinen schnöden, unverschämten Mord. Hamlet fährt auf: Mord?

Nun wird erſt der Mord noch allgemein beſchrieben: Ja, ſchnöder Mord, wie er auf's beſte iſt, doch dieſer unerhört und unnatürlich. Hamlet: Eil' ihn zu melden; daß ich auf Schwingen, raſch wie Andacht, und der liebenden Gedanken zur Rache ſtürmen mag. Zu bemerken, wie hier das: Durch wen? daß ich ihn tödte! plaſtiſch gemacht iſt. Der heftige Drang iſt hier nicht durch heftig ausgeſtoßene, raſche Worte ausgedrückt. Die Raſchheit iſt beſchrieben: Er ſagt: er will raſch ſein, aber er ſagt es nicht raſch. Spricht der Schauſpieler die Rede raſch, ſo macht ſie einen größeren Nachdruck, als wenn ſie kurz wäre, alſo unmittelbar die Raſchheit ausdrückte. Nun noch immer ſagt der Geiſt nicht, an wem er gerächt ſein will. Er ſagt: Du ſcheinſt mir willig. Auch wärſt du träger ꝛc. — Dadurch wird die Idee von Hamlet's Charakter und von dem ganzen Stücke voraus ausgeſprochen. Denn Hamlet zeigt ſich dann in der Rache wirklich ſo träge. Noch einmal dann: Nun, Hamlet, höre. Nun ſagt er, wie es von ſeinem plötzlichen Tode heiße, und daß ſo das Ohr des Reiches getäuſcht werde, und nun endlich kommt, an wem er Rache haben will. Wenn etwas, ſo erinnert das an Beethoven's Modulation. Aber es kommt erſt ein Trugſchluß; der Geiſt nennt noch immer nicht ohne Weiteres den Namen, er ſagt: wiſſe, die Schlang', die deines Vaters Leben ſtach, trägt ſeine Krone jetzt. Und Hamlet ſpricht erſt aus, daß er es geahnt: O mein prophetiſches Gemüth! Und fragt, endlich den Namen nennend, doch noch: Mein Oheim? Ja, ſagt nun endlich der Geiſt, und nun erſt beginnt die Erzählung. Dieſes: durch Rückhalten des Wortes die Spannung zu ſteigern, iſt ein Hauptkunſtgriff

Shakespeare's. Nach dieser Vorbereitung macht nun erst das Wort den Eindruck, den es machen kann. Zugleich wird das bloße dünne Aufzählen vermieden, und der Eindruck zugleich ein künstlerischer. Der Geist könnte es gleich sagen, Hamlet weiß es eigentlich schon durch die bloße Erscheinung und Aufforderung zur Rache. Aber das Zögern Beider, das das Schreckliche hinhalten will, bringt sympathetisch im Zuhörer dieselbe Stimmung, dieselbe Angst vor dem Aussprechen des Wortes hervor, das er gleich im Anfange des Stückes errieth. Wunderbar ist die Mannigfaltigkeit Shakespeare's in diesen Vorbereitungen, so daß man fast jede einzelne Scene erst anatomiren muß, um zu finden, daß sie fast alle so gebaut sind. — So wird die Stimmung der einzelnen Scenen fixirt, und der Eindruck jeder vollständig ausgebeutet und dem Hörer in's Herz und Gedächtniß gegraben; was bei dem Reichthum seiner Stücke nothwendig ist, wo sonst immer ein Eindruck den anderen verlöschen würde. Und so ist auch in den affektvollsten Scenen ein reicher Gehalt möglich. Ein Shakespeare'sches Stück ist eine fortwährende Vorbereitung auf die Katastrophe, und so hat jede einzelne Scene ihre eigene kleine Katastrophe, zu der der übrige Dialog Vorbereitung ist. — So ist der darauffolgende Monolog Hamlet's: o Herr des Himmels! Erde! was noch sonst? nenn' ich die Hölle mit? nur eine auseinandergelegte Interjektion, ein gegliederter Naturlaut. Eine Selbstreizung des Affektes, der sich in kleinem Gelde gern ausgiebt, sich detaillirend austobt, nicht von seinem Gegenstande loskommt. Hamlet, ein Mensch von äußerst reizbarem Gefühls-, aber ebenso schlaffem Begehrungsvermögen. — Es liegt auf der Hand,

daß, um solche Wendungen dem Gespräche zu geben, und dadurch Gehalt und sinnliche Bewegung in der Behandlung zu vereinen, man durch den Stoff nicht genirt sein darf. Der wesentliche Inhalt einer solchen Scene muß jederzeit ein kleiner sein, ein leicht übersichtlicher. Das Maaß muß jedes Stück sich sogleich selber vorschreiben, nach dem die auffassende Phantasie des Hörers seine Einzelheiten messen soll. Das an Handlung reichere Stück wird ein größeres Maaß, größere Verkürzung verlangen, wird einen gedrängteren Auszug des Lebens vorstellen, als ein ärmeres. Man wird die Handlung äußerst simplifiziren müssen, um Platz für das Detail des Dialoges zu erhalten. Im Lear ist deßhalb die eigentliche Handlung auf ihre Hauptzüge reduzirt, dadurch ist Raum gewonnen worden für ganze Scenen, die fast nur Detail sind, und in diesen ist der Gehalt. Im Detail leben sich die Charaktere aus, und die Situation. Die eigentlichen Handlungsschritte sind die Rucke, durch die der Guckkastenmann Poet ein Bild verschwinden und ein anderes erscheinen läßt. Das Detail ist dann die Betrachtung des neuen Bildes. Ohne solches Detail würde ein Stück einem Guckkasten gleichen, dessen Bilder sich unaufhörlich bewegend ablöseten, der Zuschauer würde keines ordentlich beschauen können und zuletzt nicht wissen, was er gesehen und gehört. Eindrücke und kein Eindruck. —

Behandlung des Monologs und der Dialoge

In den Monologen hauptsächlich Ausmalung des Gegenstandes, des Affektes. Der Affizirte kaut an dem Brocken, der Affekt sucht sich zu erhalten durch Steige-

rung; deßhalb sucht er immer neue Gesichtspunkte, aus denen der Affekt sich regenerirt; er malt aus, was geschah, was er thun will, und kommt von den Nebenvorstellungen wieder auf die Sache zurück; die Rede bellt den Moment von allen Seiten an, rennt voraus, kommt zurück, bellt wieder an, bleibt zurück, und eilt wieder nach. — Der Shakespeare'sche Dialog ist hauptsächlich und wesentlich Umschreibung der lebendigsten Art, mit Gehalt gefüllt. Die Wendungen die individuellsten, der Gehalt der allgemeinste, die Worte die bezeichnendsten. — Das Zaufen an einem Worte, das wie ein Refrain immer wiederkehrt. „Thu' Geld in deinen Beutel" ꝛc. — Die Ungewißheit, Unentschlossenheit macht gern Parenthesen. — Auch der Sinn verstärkt: „Und Unternehmungen von Mark und Nachdruck" ꝛc. Wie anders machen sich hier die beiden schweren Wörter, als sich ein Beiwort gemacht haben würde. Durch Metonymie wird hier das Nachdrucksvolle durch den Klang und die Breite gemalt. — Entlassung der einzelnen Glieder aus der logischen, philosophischen Wortfolge, oder der bloßen Aufzählung, und Emancipation derselben, freieste, selbständigste Bewegung: „Schreibtafel her! — da steht ihr, Oheim!" — Das Feierliche, Erhabene tritt bei Shakespeare immer massig auf. Das Dünne, Junge, der gänzliche Mangel an Selbstgefühl umgekehrt: (Junker Bleichenwang). — Die Parenthesen retardiren sehr und sind deßhalb zum Gehaltenen behülflich. — Ueberhaupt zieht Shakespeare wie die Alten das Breite, Getragene vor. Die kurzen Sätze malen dann desto ausdrucksvoller. Ich glaube, und man muß es untersuchen — daß die durchschnittlich längere oder kürzere Satzbildung

ein wesentliches Moment an seinen Charakteren ist. Hat Brutus nicht längere Sätze als Cassius? — Zunächst findet im Gespräche, besonders im affektvollen, eine gewisse lyrische Unordnung statt, oft eine Umwendung der philosophischen Wortfolge. Der Inhalt des Gespräches und Selbstgespräches, die einzelnen Mittheilungen werden zerlegt, und so geordnet, daß stets eine Spannung übrig bleibt, so, daß man die Sache nicht eher weiß, als bis das letzte Wort der Mittheilung gefallen ist. Dann werden die einzelnen Sätze so zu sagen emancipirt, wie die Finger an der Hand eines tüchtigen Clavierspielers. Nicht eine Mittheilung und dann Glossen und Gehalt dazu; die Glossen und der Gehalt sind in die Mittheilung eingewirkt. Beispiele: die Scene Hamlet's mit dem Geiste, der Anfang vom Othello ꝛc. In den reinen historischen Expositionsscenen ist das anders. — Es ist im Dialoge allemal weniger Detaillirung der Handlung, als des Seelenzustandes, des Gesprächsganges, des Charakters. Auch dadurch wird das Ganze nur plastischer und gehaltvoller. — Immer führt das Studium Shakespeare's auf die Hauptregel: a) die Handlung an sich, d. i. der Causalnexus so einfach, so schlank, als möglich, damit er desto mehr Raum dem Handlungsdetail zur Belebung der Bühne, zum Ausleben der Charaktere, zur klarsten Versinnlichung der inneren Handlung gönne; dann ebenso b) der Antheil der einzelnen Scenen so schlank als möglich, damit das dialogische Detail sie frei und ungenirt mit charakteristischem und poetischem Leben erfüllen könne. Also immer mehr auf Gehalt, als auf Inhalt gesehen, — mehr auf theatralischen Gehalt als auf Fabelinhalt — diese Simplifikation ist eine Hauptsache. —

— Hamlet gegenüber spricht der König im Anfange „Wiewohl von Hamlet's Tod" ꝛc., eine Art Kanzleistyl oder Repräsentationsrede. „Wiewohl" — „soweit" ꝛc. Dazu ist viel Bilderschmuck darin. Die Rede ist prächtig, voll Haltung und Majestät; aber man sieht, es ist eine äußerlich angeheftete; man kann Hamlet glauben, wenn er ihn einen geflickten Lumpenkönig nennt. Merkwürdig ist, wie die Sprache der Horatio, Marcell ꝛc. von Hamlet's absticht; wie Hamlet's Rolle auch dadurch gehoben ist. Horatio ist der bedeutendste unter den Sprechern; aber weit unter Hamlet. Die ganze Scene (A. 1, 2), so lange der König zugegen ist, hat etwas Feierliches; eine Scene schwebt über Allen. Wie charakteristisch unterschieden von der Sprachart der Soldaten und jungen Männer auf der Wache! —

Die Handlung ist blos Anlaß des Gespräches, und sie muß so erfunden sein, daß sie natürlichen Anlaß zu schauspielerisch belebten, poetisch gehaltreichen Gesprächen giebt, und zugleich zum mannigfaltigen Wechsel derselben nach Kontrast ꝛc. Die Handlung muß mit Charakteren und Motiven vollständig und klar in diesen Gesprächen entfaltet sein. — Die Hauptsache im Drama ist doch nicht die Handlung, sondern das dramatische Gespräch, wie im menschlichen Leibe der Knochenbau ja auch nur Mittel ist. Aber sie ist ein wichtiges Mittel, wie ein gesunder und symmetrischer Knochenbau im Leibe, ohne welchen weder Gesundheit, Kraft, noch Schönheit des ganzen Leibes möglich ist. —

Der verschiedene Ton der Shakespeare'schen Stücke. Charakter der Diktion.

Die Sprache ist ein Hauptmittel für Shakespeare, seine Stücke im Tone zu unterscheiden. Mir scheint's, als sei der Ton seiner Stücke von dem des Helden bestimmt. Der beredte, grüblerische Hamlet konnte sich nur in einer gewissen Breite der Diktion darstellen. Hamlet ist mehr sprechend, als handelnd, seine Witze, die beredte Darstellung seiner Situation sind sein Handeln. So ist das Ganze ein Sprechstück geworden. Wie die Gestalt des Lear selber gedrängter ist, und er kein Meister der Rede, so geht der rauhe, jähzornige Ton des Stückes seinen Schritt. — Das Stück der Liebe — Romeo — hat ganz das Schmelzende, welches diese Leidenschaft am Romeo zeigt. — Am ähnlichsten ist der „Kaufmann" in der typischen Wirklichkeit des Gespräches, in der Ausführlichkeit und Breite, in der Leichtigkeit und dem poetischen Gehalt, in der Schönheit der Bilder. Der Macbeth ist viel rauher und gedrängter. — Welche Tautologie: O schmölze doch dies allzufeste Fleisch, Zerging und löst' in einen Thau sich auf! — Aber der Affekt liebt tautologisch zu reden. Was er sagt, ist ihm noch nicht stark genug; er sucht immer nach einem noch stärkeren Ausdrucke für dasselbe. Dieser Monolog ist ein verjüngtes Bild von Hamlet's ganzer Gestalt, und erklärt so diese. Der Affekt vertobt sich; so wie der ganze Hamlet, hebt der Hamlet dieses Monologes mit Ueberschwang der Gefühle an, um in Erschlaffung zu enden. Kurze Sätze nehmen immer einen Anlauf zu einem längeren, als wenn das Uebermaaß von Athem, das die Lunge unfähig machte, erst

hinweggestoßen werden müßte, oder, wie wenn etwas eine Röhre verstopft hat, das gestaute Wasser erst heftiger und in Stößen gesprudelt kommt, ehe der gleichmäßigere Fluß sich wiederherstellen kann. — In der affektvollen Scene Hamlet's mit seiner Mutter ist Alles anders, als in der Wirklichkeit. Man denkt an die Antike, wo die Glieder des Menschen ihren wirklichen Zusammenhang haben, aber alle in größeren Verhältnissen gebaut. Auch hier wieder eine Scene, die mit wenig Worten abgethan sein könnte; aber es gilt ja im ganzen Stücke dem Triumphe der Beredtheit, der schauspielerischen Rhetorik. Es sind viele Fälle zusammengetragen, wo diese Rhetorik ihre Gewalt über das menschliche Gemüth zeigt. Auch hier wieder die Beredtsamkeit des Affektes, die Rede oft nur ein breitartikulirter Schrei des Unwillens — „weh', welche That brüllt denn so laut und donnert im Verkünden?" — ꝛc. Das Auslassen des Zornes, wie ein Zugwind in die Flamme. Er schi[illegible] die Galle heraus. — Die Gespräche haben den Gang wirklicher Gespräche; das, wovon eigentlich die Rede ist, erfährt man, besonders in den exponirenden, allmälig; die Hauptsache zuletzt. Scheinbare Unordnung. Nur so ist das Retardiren möglich, das zur Breite hilft. Es ist Herauswickeln, Enthalten, und dadurch Vorbereiten. Auch keine logische Ordnung; Natürlichkeit der Hauptcharakter. Es geht auf Einen Punkt los, aber durch Absprünge retardirt. Die Retardationen haben den Charakter der Parenthese. — Jedes Gespräch hat einen gewissen Rhythmus, einen gewissen Ton, der sich nach Lokal, Situation und Charakter richtet, und gleichmäßig durch dasselbe beibehalten wird. In einem herrscht der Affekt, in einem

anderen die poetische Ausmalung, oder die Lehre vor. Also: sein Dialog ist Nachahmung der Natur, aber vergrößernde, verschönernde. Nichts ist dünn, was es in der Natur ist. Auch der bloße Aufschrei hat eine gewisse Breite. Die Hilfsmittel sind Umschreibung, Tautologie, Parallelismus und alle rhetorischen Figuren, poetischer Gehalt, und Lehre. Aber in der Breite wieder eine gewisse Concentration durch Zusammenziehung, eine gedrängte Breite. Das Wichtige, Schwere, Gewaltige ist gedrängt. Das tändelnde Gespräch gaukelt phantastisch, die Rede des Herzens ist eindringlich, mit vielen Wiederholungen (in Umschreibung). Das Wie der Reden psychologisch, wunderbar treu nach der Natur, das Was poetisch und plastisch verschönert, und vergrößert, idealisirt. Ton und Rhythmus von Leidenschaft und Affekt völlig treu, aber in volleren Akkorden gegriffen. — Die affektvollen Monologe haben gewöhnlich einen einfachen Grundgedanken, dessen Aussprechen aber immer wieder durch Nebenvorstellungen unterbrochen wird. So auch das Gespräch. Man möchte sagen: das Hauptmittel Shakespeare's zur Plastik, Natürlichkeit, Gehalt des Dialoges ist die Parenthese. Denn auch im Zwei-, Drei- und Mehrgespräche schieben sich immer zwischen Frage und Antwort, zwischen Vorbereitung und Sache noch ein und mehre Sätze oder Reden ein, deren Natur die Parenthese ist, obgleich sie nicht mit dem graphischen Zeichen ( ) — angedeutet ist. Es wird fast immer erst noch etwas Anderes gebracht, als was katechismusmäßig unmittelbar folgen müßte. Oder mit dem musikalischen Ausdrucke: Ausweichung, Trugmodulation, Trugschluß. Die Aehnlichkeit der beiden Künste hierin ist groß. —

Alle rhetorischen Figuren treten als psychologisch-pathologische auf; darin unterscheidet sich Shakespeare auffallend von Schiller, bei dem sie nur Zierde der Sprache sind, nicht Hülfe zur Nachahmung. — So z. B. macht die Asyntheſe einen wahren Eisgang. Die Wiederholung deſſelben Gedankens in verſchiedener Einkleidung macht Lehre, Warnung und Rath eindringlicher. Die Ellipſe bezeichnet die Stufe des Affektes, wo der Verſtand noch zu verdunkelt iſt, um auf die regelmäßige Verbindung der Vorſtellungen denken zu können. Die Länge oder Kürze der Sätze hängt von der größeren Ruhe oder Bewegtheit der Gruppen ab. Die Epipher und Anapher machen feierlich, z. B. in Horatio's Beſchwörung des Geiſtes. Ueberall aber iſt die Sprache eine rhetoriſch-poetiſche und weicht völlig von der Wirklichkeit ab. In mancher Rückſicht weicht die Sprache auch von der Nachahmung der Natur des Affektes ab, ſo z. B. die der lakoniſchen Affekte. Hier iſt das Gefühl des Schweigenden in Sprache überſetzt; z. B. die bilderreiche Rede der Königin, wo ſie das Entſetzen Hamlet's vor dem Geiſte ſympathetiſch empfindet, und deſſen Ausſehen beſchreibt. — In der Darſtellung der Affekte liegt das Schauſpieleriſche; die Beredtheit des Affektes läßt ganz natürlich zu, ja ſie fordert, daß hier auch am meiſten Poeſie niedergelegt werde. — Züge, ſo fein, daß ſie ſich nicht plaſtiſch, poetiſch ausſprechen laſſen, verwirft Shakespeare; er wählt daher wenigere aber größere Züge, und prägt ſie durch rhetoriſche Umſchreibung ein, läßt jeden ſich ausleben; denn eben in ihnen lebt ſich ja der ganze Charakter und in dieſem die Idee des Stückes aus. — Shakespeare liebt es, einen Seelenzuſtand ſich ausklingen

zu lassen, ehe er ihn verändert. Wie wundervoll das erste Auftreten Hamlet's bis zu seinem ersten Monologe. Er zeigt uns allemal erst so zu sagen die Grundtonart, aus der sein Held geht, und läßt uns heimisch darin werden, ehe er modulirt. — Die Unmittelbarkeit liegt bei ihm fast lediglich in der plastischen Form, in der psychologischen Geberde seiner Reflexionen über psychologische Phänomene. Reflexion in Unmittelbarkeit gekleidet.

> Zu viel des Wassers hast du, arme Schwester!
> Drum halt' ich meine Thränen auf. Und doch
> Ist's unsre Art; Natur hält ihre Sitte,
> Was Schaam auch sagen mag: sind die erst fort,
> So ist das Weib heraus. — Lebt wohl, mein Fürst.
> Ich habe Flammenworte, welche gern
> Auflodern möchten, wenn nur diese Thorheit
> Sie nicht ertränkte.

Das ist Beschreibung. Neuere würden das als Anweisung für den Schauspieler hinsetzen: (er will seine Thränen aufhalten, weil er sich ihrer schämt. Aber er vermag es nicht.) Lebt wohl mein Fürst ꝛc. — (er macht Anstrengungen, sein Rachegefühl gegen Hamlet auszudrücken. Da es ihm nicht gelingt, geht er, seinen unmännlichen Zustand dem Blicke des Königs zu entziehen.) Diese Anweisung ist ihm als die Rede selber, an der sie sich als Geberde zeigen soll, in den Mund gelegt. Sie ist aber so gegliedert, daß die kurzen Sätze in ihrem Rhythmus die Unterbrechungen durch Thränen und den immer wieder heraufschwellenden Schmerz darstellen. — Damit den Monolog im Tell zu vergleichen, der reine, bloße Beschreibung ist. Shakespeare würde den Zustand Tell's nach seinem psychologischen Gesetze haben aus-

ſprechen laſſen, aber ſo, daß dieſe Ausſprache pſychologiſch-pathologiſche Geberde hätte, und zugleich den Sinnen und der Phantaſie darſtellte, was die Reflexion ausſprach.

Der ethiſche Inhalt.

Jede Shakespeare'ſche Tragödie hat ſo zu ſagen einen jüngſten Tag, ein Bild des großen Weltgerichtes am Ende in ſich. Bei den mehreren auseinander entſtehenden Verbrechen im Hamlet, die ſich in einem letzten, in einer Geſammtkataſtrophe ſtrafen, wird man an die canoniſche Schreibart oder an die Fuge erinnert. Es iſt der tragiſche Contrapunkt. Zweimal dieſelbe Situation mit kontraſtirtem Hauptcharakter derſelben. Hamlet rächt ſeinen Vater an dem Könige, Laertes rächt ſeinen Vater am Hamlet. Der König will ſich retten, und macht gemeinſame Sache mit Laertes, und holt ſich ſo ſeine Strafe. — So finden wir bei Shakespeare wie bei den Griechen eine *πρώτιστος ἄτη*, eine anfängliche Schuld, die wie ein Wirbel Andere, die nahe ſtehen, mit in ſich hineinreißt. Denn das Böſe, das ſittlich oder intellektuell Verkehrte fällt nicht allein überhaupt auf des Begehrers Haupt zurück, ſondern es reißt auch Andere in den Wirbel hinein, und zeitigt, was ſie von Keimen zur Schuld in ſich haben, durch ſeine Brutwärme, ſich zu verſchulden, dann ſtraft eine Schuld die andere. —

Der Fehler der lyriſchen Steigerung.

Das ließ poetiſche Ausmalung und Gehalt bis jetzt nicht in mir aufkommen, daß ich faſt jede Scene zu einer einzigen Steigerung eines einzigen Gefühles machte. Da die Scenen lang waren, ſo wurde der Eindruck peinlich,

nach dem Gesetze, daß jedes zu lang anhaltende Gefühl, selbst das angenehme, schon durch den Mangel an Wechsel unangenehm wird. Es muß nur Eine solche Steigerung in der Tragödie sein, d. i. der tragischen Stimmung, die der Grund des Gemäldes ist; von diesem müssen sich die einzelnen Scenen kontrastirend und im freien Wechsel abheben. Das ist wiederum ein Vortheil der Shakespeare'schen Form. Mein Fehler war also eine lyrische Steigerung; in dieser ließ sich keine Betrachtung, Ausmalung ꝛc. anbringen; erstlich, weil dergleichen aus der Klimax herausfiel, zweitens weil die zu leidenschaftliche Spannung durch dergleichen zur Ungeduld oder zum Zerreißen der Spannung geführt hätte. Die Leichtigkeit, die freie Bewegung des Gespräches, das Typische war da ganz unmöglich. — Der Anfang muß den Ton anschlagen für das Verhalten der Gemüthskräfte des Zuschauers während des ganzen Stückes, daher muß seine Bewegung frei und natürlich sein, retardirend durch Gehalt, was durch Wechsel der Gefühle, durch Kontrast der Charaktere, und durch die Behaglichkeit des Typischen ausgeglichen wird; so daß keine Langeweile entstehen kann. — Die ergreifendsten Scenen müssen auch die poetischsten und gehaltvollsten sein; dadurch wird die Wirkung auf das Gefühl künstlerisch gemildert, indem man ihm Verstand und Phantasie zu Hülfe ruft. So theilt sich nun die Aufmerksamkeit des Zuschauers; ein Theil wird auf den geistigen Gehalt, ein Theil auf die Bilder der Phantasie, ein Theil auf die Kunst des Schauspielers gelenkt; dem Gefühle wird ebenso viel entzogen von der Bürde, die es sonst peinlich drücken würde. In Dekoration und fremdem Kostüm

kann auch noch dem äußern Sinne ein Theil der Last zugewiesen werden. Jede dieser Kräfte trägt dann nur so viel, als sie gerne trägt. — Der Gang der Hauptscenen analytisch, der Inhalt wird herausgewickelt; der Plan synthetisch. Muster: Hamlet's Scene mit dem Geist, mit der Mutter, die Scene, wo ihm die Erscheinung des Geistes gemeldet wird. — Ueberall muß das Gespräch schon an sich selbst interessiren. — Der gewöhnliche Gang des Gesprächs in der Wirklichkeit: durch Association von Nebenvorstellungen von einer Hauptvorstellung aus. Es fällt einem eins über dem Andern ein, und man muß sich bestimmen, immer wieder auf die Hauptsache zu kommen. —

Mittle Grade des Affektes.

Man kann die Ungeduld darstellen, ohne selbst sympathetisch durch den Gedanken, daß man die Ungeduld darstellen will, in Ungeduld zu gerathen und ungeduldig darzustellen, statt die Ungeduld. Dabei hat man noch den Nachtheil, daß der eigene Affekt Verstand und Einbildungskraft paralysirt, und statt der Darstellung eines Ungeduldigen eine trockene Darstellung zuwege kommt. Ich glaube, es war Kleist's Fehler, wie es meiner ist, daß wir ein zu kräftiges Gefühls- und Begehrungsvermögen zu wenig zu discipliniren wußten. Der Lakonismus seiner und meiner Gestalten im Affekte läßt einen Nichtkenner der Seele schließen, wir seien zu kalt gewesen, während wir zu heiß waren. Wir reißen an solchen Stellen deswegen nicht so hin, wie man wünschen kann, weil wir den mittleren Grad des Affektes, der die Phantasie erregt, und den Verstand und den

Menſchen beredt macht, überſchritten, den der Dichter nie überſchreiten darf, wenn er auch ſeine Perſonen ihn überſchreiten läßt. Man braucht dem Ungeduldigen nur einen Phlegmatiſchen oder Ruhigen, auch nur einen Ruhigeren, dem Heißen einen Kalten an die Seite zu ſtellen, ſo wird man ſeinen Zweck erreichen, ohne die wirkliche, gemeine Ungeduld und Hitze darzuſtellen. Es iſt das nicht einmal nöthig; man vergleiche Lear. Das ſchnellere Zuſtrömen der Vorſtellungen, öfteres Abſpringen von der begonnenen Reihe und ein glühendes Kolorit, ein ſchneller Witz genügen. Alſo eine gewiſſe, plaſtiſche Ruhe muß mein Hauptaugenmerk ſein! —

Die Klage J. Schmidt's, man falle bei dem Verfolgen meiner Handlungen aus einer Befremdung in die andere, mahnt Shakespeare's Beiſpiel zu folgen, der jede Veränderung, auch die kleinſte, in Meinung, Wunſch, Gefühlen, Entſchlüſſen, nicht allein motivirt, ſondern dieſe Motive auch ausſprechen läßt, zuweilen ſelbſt ziemlich abſtrakt, ja ſogar die Motive, die man ihnen fälſchlich unterlegen konnte, abweiſen läßt.

Einheit bei Shakespeare.

Wie Shakespeare's ganze Poeſie das Innerliche, Geiſtige, Weſentliche über das Aeußerliche, Sinnliche, Zufällige ſetzt, ſo hat er auch die äußerlichen ſogenannten Einheiten nichts geachtet; aus ſeiner Behandlungsart kann man aber leicht erſehen, daß er das nur that, weil er die inneren, geiſtigen, weſentlichen Einheiten, ohne deren Beachtung ſie nicht möglich war, über ſie ſetzte. Wie die ganze Dichtart in ein höheres Gebiet hinaufgerückt war, mußten es auch ihre Geſetze ſein. Wir

finden, den Einheiten des Aristoteles entsprechend, nun 1) die Einheit des typischen Falles, wonach der ideale Zusammenhang von Charakter, Schuld und Leiden eine Einheit bilden, 2) Einheit des Motivs, der Leidenschaft, 3) Einheit der Stimmung, Geschlossenheit des Gehaltes. — — Die Handlung der griechischen Tragödie eine idealisirte Anekdote, die der Shakespeare'schen ein individualisirter Typus. — Je wahrer eine Darstellung ist, desto schöner muß sie sein. — Als Idealist habe ich angefangen, dann schlug ich aus Ungenügen in den Realismus um, und trieb diesen, soweit es möglich ist. Nun muß ich beide Einseitigkeiten zusammenzufassen suchen, was ja der Zweck meiner künstlerischen Selbsterziehung war. —

Lautes Denken.

Shakespeare's Personen denken gleichsam laut. In der Wirklichkeit wird nur ein Theil des immer fortgehenden Denkens, Fühlens ꝛc. ausgesprochen; er läßt das Ganze laut werden. — Ein unübertrefflicher Meister ist er darin, das Unaussprechliche auszusprechen, überschwängliche Gefühle, bei denen der Mensch, der sie hat, verstummt, weil er keine Worte finden kann, die seinem Fühlen adäquat wären. Die Worte, die Shakespeare ihnen leiht, sind, verständig genommen, zuweilen Unsinn, Bombast; das würde aber, wenn solche Gefühle sich ausdrücken könnten, dieser Ausdruck allemal sein. Und es bleibt kein anderes Mittel als das Shakespeare's — nur daß es Wenigen zu Gebote stehen wird, diese Zustände zu versinnlichen und dem Zuhörer mitzutheilen. Bloße Geberden des Schauspielers thun es nicht, und

der Phantasie des Zuschauers kann man nicht zumuthen, die Pausen zu ergänzen. Auch die Sprache der Wirklichkeit kann sich in solchem Zustande nur Bilder machen; es ist das Thun der Phantasie, selbst das abstrakte Denken mit Bilder zu begleiten, so gut sie kann; auch die Gefühle machen entsprechende Bilder lebendig, deren man sich nur hernach nicht erinnern kann, theils wegen des rapiden Wechsels derselben, theils weil der ruhiger Gewordene sie nicht reproduziren kann, da der Affekt ein schlechter Beobachter, und ein um so schlechterer ist, wenn er sich selbst beobachten soll. Aber man versuche es, absichtlich einen Rester eines solchen unaussprechlichen Gefühles in sich hervorzubringen, und man wird ein fieberisches Abarbeiten der Phantasie bemerken, ein wildes Umsichschlagen mit Bildern, die die gelähmte Aufmerksamkeit nur so unbestimmt fassen kann, wie riesige Wolkenschatten. Phantasie ist das eigentliche Werkzeug des Dichters; wenn der Mensch das Spiel der Phantasie, wie es Gedanken- und Gefühls-Folgen begleitet, fixiren könnte, so würde dies das unmittelbarste Gedicht geben. Etwas Aehnliches thut Shakespeare's Sprache im Dialoge. Gefühle darzustellen namentlich hat er kein anderes Mittel als die Darstellung entsprechender Phantasiebilder und Nachahmung von Rhythmus und Ton der Gefühle im Mittel der Sprache.

Das Poetische Shakespeare's.

Wodurch ist Shakespeare so poetisch? Weil er in jedem kleinsten, wie größeren Theile, wie im Ganzen Ein Allgemeines in Einem Besonderen giebt. Die Novellen, deren er sich bediente, waren wie ausersehen dazu,

daß er ſich ihrer bedienen ſollte. Denn ſie alle verkörpern Ein Allgemeines in faſt grillenhafter Beſonderheit, wodurch ſie der realiſtiſchen Behandlung vorgearbeitet waren. Und hier berühren ſich die Extreme. Man betrachte Shakespeare's Stoffe und man wird ſich überzeugen, daß eben ihre Beſonderheit es iſt, welche die typiſche Behandlungsweiſe möglich macht. Eben nur am Beſonderen kann das Typiſche hervortreten. Ein anderes Allgemeines, ein abſtraktes Ideal, führt zur Unwahrheit, zur poetiſchen, zur leeren Phraſe. Das Typiſche aber iſt die Zuſammenfaſſung vieler Züge. Wie es aus vielen einzelnen, beſonderen Erfahrungsfällen genommen iſt, ſo muß das Mannigfaltige vieler einzelnen Fälle zuſammengeſtellt werden, um dieſen Typus in Eine Anſchauung zu preſſen. Das Problem des Dichters muß alſo ein allgemeines ſein, d. h. eines, das wo möglich ſprichwörtlich, und der Vorſtellung des Publikums geläufig iſt, d. h. es muß eine Regel ſein, und keine Ausnahme. Jemehr Fälle des gewöhnlichen Lebens in ihm zuſammengefaßt ſind, deſto beſſer. Die einzelnen Motive müſſen dieſelben ſein, die in den Menſchen, im Publikum wirken, welche dieſe aus Erfahrung kennen, deren Nothwendigkeit ſie alſo begreifen. Die Fabel ſelbſt in ihrem Reichthum, ihrer Zuſammenſtellung braucht den in der Wirklichkeit gewöhnlichen Fällen nicht zu entſprechen, ja ſie kann es nicht aus ſchon beregtem Grunde. Doch iſt es gut, wenn auch die Handlung bei aller Beſonderheit in dem Sinne allgemeiner Natur iſt, daß die darin dargeſtellten Mächte nicht als Sitten und Gebräuche auftreten, die nur zu gewiſſer Zeit und in gewiſſen Ländern gegolten haben, daß man auch demjenigen,

was in der Gegenwart zufällig, was Krankheitserscheinung am moralischen Sinne oder am Menschenverstande und Schönheitssinne ist, den Eintritt verwehrt. Schiller's Spruch „was niemals war, das ist zu allen Zeiten" läßt sich auch so umstellen: Nur was zu allen Zeiten war, das ist — für die Tragödie — wirklich. Auch Gervinus hat gefunden, daß die besondersten Charaktere Shakespeare's zugleich die am meisten typischen sind. — In der Qualität muß der Dichter wie die Natur schaffen; in der Quantität darf er darüber hinausgehn. Er darf, der Tragiker muß sogar seinen typischen Fall extremer wenden, als die Fälle aus der Wirklichkeit, die er zusammenfaßt, ausgeben. Denn er braucht einen Abschluß, den die Fälle in der Wirklichkeit gewöhnlich nicht haben, wo das Leben ein Problem durch das andere, oft durch das verschiedenartigste modifizirt oder ganz verschlingt. Dem Dichter liegt ob, nicht was die Natur, sondern wie die Natur schafft, ihr nachzuschaffen. —

Ruhepunkte der Leidenschaft.

In Momenten, wo der Affekt der Leidenschaft ruht, kann sich der eigentliche Charakter der Person ausleben, und auch des Zuschauers Sympathie kann so lange ausruhen, um dann um so bereiter und kräftiger zu folgen. Da läßt sich natürliches Gespräch entwickeln und wenden. Auch ist dadurch das Peinliche zu mindern, und künstlerisch zu mildern. Hier ist der Schein des wirklichen Lebens zu fassen, während das beständige Spiel des Affektes in Einer Person etwas Unnatürliches und Absichtliches hat. Nicht allein der Affekt, auch die Ruhe, das Zurücktreten der Leidenschaft vor anderen Dingen

muß dargestellt werden, wenn das Bild sowohl der Leidenschaft als des Charakters vollständig und naturgetreu sein soll. Vergleiche Hurd. — Dieses Vortheiles des Auslebenlassens habe ich mich bei meinem Streben nach Steigerung beraubt. Natürlich ist es, daß diese Ruhepunkte gehaltvoll und voll Naturzügen des Gespräches sein müssen, damit der Zuschauer nicht gelangweilt wird. Darum ist es nöthig, nicht gleich vom Anfange an nach leidenschaftlicher Spannung zu trachten. Auch der Charakter muß seine Ruhepunkte haben, nicht immer individuelle Männchen machen. — Dadurch entsteht Karrikatur, wie oft bei Hebbel. — So läßt Shakespeare seinen Romeo scherzend seine Melancholie und Liebesvertiefung verlassen. —

Eindruck der Diktion Shakespeare's.

Die meisten Stellen der Shakespeare'schen Stücke können beim Lesen den Eindruck von Kälte machen. Man wird mehr von der Schönheit, Kühnheit und Pracht der Poesie ergriffen, als von dem Gegenstande. Das Haften an den einzelnen Stellen läßt keine rechte Spannung aufkommen. Schiller in seiner Jugend fand ihn zu kalt und grell. Bei der Aufführung ist's anders. Da fliegen die Stellen, an denen man beim Lesen hängen blieb, zu schnell vorüber, als daß sie uns die Wirkung der mächtigen Situationen und großen Gestalten beinträchtigen könnten. Da sind die schweren und tiefen Gedanken nur Glieder der rhetorischen Ausbreitung von Leidenschaft und Affekt; sie rollen in dem mächtigen, breiten, rasch aber nicht heftig fließenden Strome dahin als einzelne Wellen; eine drängt die andere. — Besonders die ein-

zelnen Reden ſcheinen beim ruhigen Leſen kühl gegen die Reden in einem Drama Schiller's; aber es iſt eben die Kühle der Geſundheit. Man fühlt immer heraus, daß der Dichter ſelbſt den Affekt ſeiner Perſonen nicht theilt, daß er ſich ironiſch gegen ihn verhält. Er ſteht nie auf der Seite einer Leidenſchaft, die ihm das Abſolute wäre, ſondern immer über den Parteien. Ohne dieſe Kühle läßt ſich keine Klarheit, keine Zeichnung denken. Darum wird er nie lyriſch hingeriſſen, ſich ſelbſt in das Spiel miſchend. Und ſo ruft er auch im Zuſchauer ein Etwas auf, das mit ihm über dem Ganzen ſchwebt, während die ſinnlichen Kräfte ſympatiſch ſich parteien und mitkämpfen. Das iſt, was Schiller'n fehlte. Bei ihm ſieht man immer, daß die Wärme für die Reden der Perſonen, die lyriſche Erregung, ſein Urtheil über die Perſonen verdunkelte. Das giebt eine Hauptregel für die Produktion: Man muß nicht wollen, daß jedes Wort, jede Rede die Spannung vermehren ſoll, man muß ſich auf ſeine großen Situationen verlaſſen, auf die Wirkung des Ganzen als Ganzen. Gehalt und Poeſie iſt dann die Hauptſache; alles hektiſche Fortſtreben, alle Haſtigkeit muß abgelegt werden, alle zu große Unmittelbarkeit und Innigkeit, weil dieſe zu dünnen, kleinen Züge führen, alle Ungeduld, die in jedem Einzelnen die Wirkung erzielen will, die nur das Ganze machen ſoll. — Anſtatt auf Vermehren der Spannung, muß Alles auf Milderung derſelben angelegt ſein. Die Hauptſache, daß immer die Situation beleuchtet wird. Iſt der Plan, das Ganze auf Wirkung eingerichtet, ſo iſt das Beſtreben, in jeder Rede zu wirken, unnütz, wenn nicht dieſe Wirkung auf Poeſie und Gehalt ſich gründet. — Alſo Ruhepunkte,

wo die Leidenschaft unter der Asche unsichtbar fortglimmt bis der Affekt der Leidenschaft wiederum als Flamme durch etwas Aeußeres — durch Association oder Absicht — angefacht aufschlägt. Leidenschaft kein perennirender Affekt. Im affektlosen Zustande kann der Leidenschaftsträger wie die anderen Personen reden; besonders wenn die Leidenschaft verdunkelt ist. — Auch der Schauspieler muß gezwungen werden, Alles durch großen Kunstverstand zu ordnen und auszuführen, von allen kleinen Kunststücken, praktischen Pfiffen abzusehen — auf's Wesentliche zu gehen; die Abgänge und sonstigen kleinen Mittel werden ihm abgeschnitten. Er muß ebenfalls durch's Ganze seiner Leistung — des Charakters — wirken; im Behandeln des Affekts, im Pathologisch-Rhetorischen, im Vortrage geistreicher Einfälle, in Darstellung der Stimmungen der unbelauschten und vertrauten Natur kann er sich genugsam zeigen.

Keine Scene macht bei der Aufführung des Hamlet einen stärkeren Eindruck, als das erste Auftreten der wahnsinnigen Ophelia; vermuthlich wegen der völligen Unempfindlichkeit, die Ophelia gegen ihr Unglück hat. Eine große Empfindlichkeit, und der völlige Mangel daran, scheinen einerlei Wirkung zu thun. Im letzteren Falle füllen die Zuschauer das aus, und im ersten sympathiren sie. —

Wie gleichgiltig Shakespeare gegen die äußeren Effecte ist, zeigt die Scene, wo Laertes sich des Schlosses bemächtigt. Wie war das auszubeuten! Hier ist nur das Nothdürftigste; ein Edelmann erzählt in langer Rede Laertes' Aufruhr. Da ist kein Hasten, kein Durcheinander, keine Ausmalung einer solchen Situation. Natürlich,

denn hier würde alle äußere Spannungserregung zerſtreuen, die Handlung unruhig machen, und die Aufmerkſamkeit von der Hauptſache ablenken. Nach dieſer kreatürlichen Aufregung hätte der Zuſchauer weder Luſt, noch Fähigkeit, dem wieder ruhigeren Gange der Handlung mit Intereſſe zu folgen. Dergleichen Anläſſen und Gelegenheiten, die Scene zu beleben, geht Shakeſpeare jederzeit mit weiſer Abſicht vorbei. Dergleichen Nebendinge macht er mit wenigen Strichen ab. Nur das, was von dem Aufruhre dienen kann zur Beleuchtung der Hauptidee, nämlich, wie leicht es iſt, gegen dieſen König zu agiren, wird dargeſtellt. Das Volk will dem Laertes helfen, und hilft ihm, den Tod ſeines Vaters zu rächen an dieſem Könige; wie viel leichter nun wäre es dem Lieblinge dieſes Volkes geworden, Hamlet, ſie zur Rache für ſeinen Vater zu gewinnen! Aber das iſt nicht weiter dargeſtellt. — Nur für das Ganze der Handlung ſucht er zu ſpannen. Die Spannung hängt bei ihm, und damit die Illuſion, jederzeit an der Entwickelung des idealen Nexus, der Idee. — — Ueberhaupt, alle heftige That muß mit großer Mäßigung behandelt werden; erſtlich wird eine ſolche ohnehin über das Andere hinausſchreien, dann bringt eine ſolche leicht ein Erwachen aus der Illuſion und dem Genuſſe hervor, eine Störung, die ſelten wieder gut zu machen iſt. —

Shakeſpeare's Diktion erinnert an die Tizianiſche Venus. Kein Zoll dieſes Fleiſches an ſich wird, in der Nähe beſehen, überzeugen, ſelbſt nicht das ganze Fleiſch in der Nähe beſehen; aus einiger Entfernung, wo man das Ganze überſehen kann, weckt es dagegen die wunderbarſte Illuſion, die je einem Maler gelang. So ſind

die einzelnen Sätze in Shakespeare's Reden, die einzelnen Scenen oft wunderlich, weil man nicht begreift wozu. Kommen aber alle Theile in ihrem Zusammenhange in Bewegung, dann ist's ein anderes, dann werden die Grellheiten zu Schatten, die Poesie zum Lichte, dann wird das Todte wunderbar lebendig, und die richtige Spannung stellt sich ein. —

Die Hauptsache, daß die dramatische Rede charakteristische Geberde hat, das Gespräch individuelle Wendungen, die aber typisch sein müssen. Der allgemeinste Gehalt, aber besonders die bekannteren Bemerkungen individuell eingekleidet, so daß sie durch die Form wie neue erscheinen. Nimmt man die Charaktere typisch, wovon die Kopieen, wenn auch unscheinbar, in der ganzen Welt herumlaufen, so braucht man nicht in Sorgen zu sein, das Werk werde so leicht veralten. Ein Beispiel: Polonius. Seine Vieldienerei, die ihn sich so beidrängen macht, den Hamlet zu erforschen, ist typisch. —

Besonders ist Shakespeare ein Meister in der dramatisch-psychologischen Stickerei; wie er den vorübergehenden Seelenzustand auf den Grund eines dauernden aufzutragen weiß, woraus wiederum theatralischer Kontrast entsteht. So wie er seine Melancholischen scherzen läßt, z. B. Romeo, dann Hamlet, z. B. in der Scene nach der des Geistes. In diesen Modifikationen liegt ein wunderbarer Reiz, wie in allen gemischten Gefühlen. Es ist Scherz, aber melancholischer; desgleichen wenn ein Coriolan vorübergehend zärtlich und weich wird. Es gehört dies in's Gebiet der Doppelrollen; so wenn Imogen sich aus Furcht recht männlich stellt. Jeder Charakter muß einen Grundton haben, auf den die vor-

übergehenden Stimmungen, durch ihn modifizirt, aufgemalt sind, so daß die Grundfarbe hindurchscheint. Dieser fehlt in den Schiller'schen Dramen der zweiten Periode, z. B. im Wallenstein; in dem Resignirten erkennt man nicht mehr den Angreifenden, desgleichen fällt die Maria Stuart mit ihrem lyrischen Monologe „eilende Wolken" ꝛc. ganz aus ihrem Grundtone. — Antonio beim Gerichte im Kaufmann „und schneidet nur der Jude tief genug" ꝛc. (A. 4, 1.) —

Das Wunderbarste am Hamlet: es giebt kein Stück, das eine reichere Handlung darböte, und doch auch keines, in welchem dem Dialoge freier der Zaum gelassen wäre, keines, worin die Grundidee so immer gegenwärtig, und doch keines, in welchem die Phantasie sich mehr gehen zu lassen, und willkürlicher schiene.

D. Studien aus den Jahren 1857—1858.*)

Gemiſchtes Gefühl beim Tragiſchen.

Die Tragödie darf nur in gebrochenen Farben arbeiten, nur Gefühle erregen, die aus angenehmen und unangenehmen Elementen gemiſcht ſind, doch, wenn möglich, ſo, daß durchgehends, wenigſtens vorherrſchend das angenehme Ingredienz überwiegend iſt, wenigſtens darf es dem unangenehmen nie zu lange und nie zu ſehr nachſtehen. Ein gemiſchtes Gefühl. Die tragiſche Kunſt geht lediglich auf Erwartung und Unterhaltung der tragiſchen Stimmung, eines gemiſchten Gefühles, aus Freude an der Geſtalt und Schmerz über die Uebel derſelben. Der Held darf nicht unſchuldig leiden, weil dieſer Schmerz ſonſt ein wüſtes unpoetiſches Gefühl werden und die poetiſche Wirkung vereiteln würde; aber ſein Leiden muß über das Maaß ſeiner Schuld hinauswachſen, weil ſonſt das Mitleid nicht zum Affekt würde. — Wie der Landſchafter ſeinen Farben den Luftton zumiſcht, ſo muß die beabſichtigte Grundſtimmung der

*) Manuſcriptband III, (Heft 3.) gr. 8., 142 Seiten.

Tragödie alle ihre Einzelheiten durchdringen; unter dieser Bedingung kann der Dichter dann auch komische Bestandtheile — nur nicht ganze Situationen und Episoden — aufnehmen, wenn er sie nach dem tragischen Lokaltone stimmt. So liegt auch auf den Späßen des Narren im Lear, in der Todtengräberscene Hamlets ꝛc. so zu sagen der tragische Lichtreflex des Ganzen. Die Späße des Peter mit den Musikanten zeigen schon geringere Meisterschaft, wenn gleich Julie nur scheintodt und die Scene mehr eine Füllscene ist, ähnlich wie der Pförtnermonolog im Macbeth, oder vielmehr ein Einschiebsel aus theatralischem Bedürfniß. Die Witze des Narren im Lear gehen wie ein komischer Chor immer auf den tragischen Kern selbst; indem sie ihn mit humoristischen Schlaglichtern beleuchten, sind diese Schlaglichter selbst von der Trübe dieser Atmosphäre angedunkelt. — Soweit es möglich, muß schon die Fabel, die Gestalt der Handlung in kürzester Erzählung, die beiden Ingredienzien in dem ebenverlangten Mischverhältnisse in sich haben. Dagegen gesündigt zu haben, ist mein großer Fehler im Erbförster. —

Die Poesie im Konflikte mit Religion und Moral.

Die Poesie kommt in ihren Konsequenzen mit Religion und Moral in Konflikt. Das zeigen zwei große Exempel, die altgriechische, besonders ihr Gipfel, Sophokles, und die Goethe-Schiller'sche Tragödie, wo sie jener folgt. Das einem drohenden Fluche Ausweichenwollen, das ihm erst recht entgegenführt, dann die Figur, daß, was gethan wird, in liebender Absicht zu des Gegenstandes Verderben ausschlägt, dies ist poetisch und er-

greifend in hohem Grade; aber es ist ein gräßlicher Gedanke, wenn man die höhere Leitung der menschlichen Dinge sich so tückisch vorstellt, so bösartig und unmoralisch; und weicht man aus, indem man eine göttliche Führung leugnet, so bessert es nicht, daß man dem sogenannten Zufall diese Perfidie, und zugleich Gewalt über Menschen, die besser wie er, zuschiebt. Shakespeare hat dergleichen nie, das ist seine wahre Frömmigkeit. Will man diesen Kunstgriff anwenden, so darf man's nur so, daß die Mühen, den Folgen einer Schuld zu entfliehen, tiefer in Schuld und in äußeres Verderben hineinführen. —

Tragische Schuld.

Jemehr das Leiden die Schönheit und Kraft der individuellen Gestalt zeigt, je kräftiger das Getroffene reagirt, desto mehr wird das Tragische über das blos Traurige hinaufgehoben. Je weniger Werth für den Helden das Leben mehr haben kann, desto leichter tragen wir seinen Tod. — Für die pragmatische Motivirung gilt überhaupt das Gesetz: Der Autor darf nichts geschehen lassen, als was er uns erwarten ließ, er darf aber auch nichts erwarten lassen, was er nicht geschehen lassen will; für die höhere Motivirung: er darf nichts geschehen lassen, was er uns nicht zu wünschen zwang, und nichts uns zu wünschen zwingen, was er nicht geschehen lassen will. Dies sind Hauptgesetze. — Ferner für die Behandlung: mehr Dialog, als körperliches Thun, durch Eingestehn, der Vorgang sei nicht gemeine Wirklichkeit; Vermeidung des Hastigen, Dünnen, Plötzlichen, kurz alles Dessen, was aus der poetischen Wirklichkeit

in gemeine Täuschung hinüber reißen könnte. Bilder, Reime, Aktion, in der der Schauspieler seine ganze Kunst zeigen kann, wie der Poet die seine darin zeigt, so daß auch durch Bewunderung des Künstlers einige Ableitung der Aufmerksamkeit von dem Schrecklichen des Stoffes bewerkstelligt wird. Es darf im Leidenden nicht blos die gemarterte, hilflose Sinnlichkeit erscheinen, das Leiden muß möglichst in Form eines Handelns erscheinen, wie in der Schuld das Handeln in Form eines Leidens. — Bei Weitem die Hauptsache ist der ideale Nexus, zumal im historischen Stücke größeren Maaßstabes. Dagegen tritt der pragmatische, soweit er nämlich nicht mit dem idealen Nexus zusammenfällt, zurück; wir verlangen in einem großen Gemälde große Linien, und es stört uns sogar, wenn das Kleine zu wichtig behandelt wird. Alles Große verlangt zu seiner Behandlung eine gewisse Kühnheit, einen „Griff". — Schuld, d. h. die Provokation des Leidens, die relativ freie, aber jedenfalls eigene Handlung, durch welche der Held eine Reaktion weckt, an der er, wenigstens physisch, zu Grunde geht, der Anfang der tragischen Handlung, deren Schluß die Katastrophe. — Diese Schuld, deren nothwendige Folge eine Fortsetzung ihrer, aber schon in Gestalt eines Leidens, eines Zwanges, muß durch den Charakter des Helden motivirt werden; die Situation muß hier an zweiter Stelle stehen, blos Gelegenheitsursache sein, während die aus der Schuld und den Situationen, die die Reaktion der beleidigten Mächte darstellen, folgenden Handlungen weniger frei erscheinen dürfen. — Es erhellt nun, daß des Helden Charakter aus der Schuld gebildet werden muß, daß ihre Bedingungen zu den Hauptzügen dieses

Charakters werden müssen. — Das Geheimniß des Bühnenstückes ist: daß alles so nothwendig als möglich, ja schon feststehend und unabänderlich, und doch zugleich wie eben erst werdend, wachsend erscheint. Also möglichst viel Exposition, aber immer in Form lebendiger, lebhafter, affektvoller Handlung. Immer schon Festes, das uns aber eben vor den Augen erst zu werden scheint. Man sieht immer bei Shakespeare, daß ihm interessante, gehalt- und affektvolle Gespräche mit starken Kontrasten die Hauptsache sind, das Erschöpfen einer Stimmung; die eigentliche Handlung, der pragmatische Nexus ist ihm blos der Gelegenheitsmacher dazu, die Stiele, Blätter, Stamm, Zweige, die blosen Bedingungen zu dem Entstehen der Blüthe und ihrer Farben und Düfte. Hier ist nun die reine Poesie, der Schein der absichtslosesten Natur, der reine Zweck, die Idee.

Wohl zu hüten, daß das, was die Schuld sein soll, dem Thäter nicht als das Rechte und Nothwendige erscheint. Man sehe den alten Lear, wenn er seine Thorheit begehen will. Daß es unrecht ist, was er thun will, fühlt der Zuschauer, und er selbst bringt keinen Grund für sein Thun, auch gar nichts, was nur die Meinung erlaubte, er glaube Recht zu thun; er weiß, daß er unrecht thut, wenn er es auch nicht ausdrücklich sagt, aber er thut das Unrecht dennoch. Auch später bringt er nichts, was glauben machen könnte, er halte sein Thun gegen Cordelia, ja nur seine unsinnige Güte gegen die bösen Töchter für recht, ja er entschuldigt es nicht einmal, geschweige, daß er es bei sich rechtfertigte. Die Schändlichkeit der bösen Töchter und ihr Unrecht gegen ihn ist's allein, was er markirt und darin ist des

Zuschauers Gewissen einverstanden mit ihm. Auffallend ist die Scene vollends im Macbeth, wo er so gar nichts thut, die schändliche That, die er verüben will, nur etwas auch nur vor sich selbst zu verschleiern, vielmehr ist er selbst ein so entschiedener Verdammer derselben, wie es nur irgend das Gewissen des Publikums sein kann, aber er thut sie doch. Daß seine Leidenschaft diese entsetzliche Stärke hat, das bringt in uns zugleich ein Gefühl wie von Bewunderung dieser Stärke, und doch von Mitleid hervor für dies so tief moralisch empfindende Gemüth, daß solche Leidenschaft es doch hinreißt. Hier ist das Geheimniß des wahrhaft Tragischen: daß der Held in seinem Unrecht zugleich imposant und mitleiderweckend in dem Unrechte, das er selber thut, erscheint, da er dieses doch mehr zu leiden scheint in seinem Thun, als es thuend. Durch solche Schuld gewinnt er nun erst eine Innerlichkeit, eine Geschichte der Seele, die ihn über das Marionettenhafte hinaus, und in den Schoos unserer Theilnahme hebt. —

Epische und dramatische Konflikte.

Ein Kampf liegt allem Epischen und Dramatischen zu Grunde; zwei handelnde Mächte, die sich bekriegen. Der Kampf innerhalb eines Volkes, einer Stadt hat noch viel Episches, der Kampf in den engern Grenzen der Familie, je näher sich die Personen auf den Hals rücken, desto geeigneter sind sie schon zu dramatischer Behandlung, der Kampf in einer und derselben Person am meisten — Hamlet, Macbeth. Hier entsteht das, was ich früher Doppelrollen genannt habe. So spielt Hamlet selbst eine Doppelrolle, d. h. er spielt durch die eigene

Natur gezwungen zwei Rollen, den Rächenwollenden, den Bedenklichen, und dabei noch absichtlich den Wahnsinnigen. Es ist bei Shakespeare kein Nebeneinanderlaufen des Dramatisch-Theatralischen, der ethisch-psychologischen Idee und des Stückes selbst, sondern dieser Widerstreit in derselben Person ist zugleich das theatralisch-dramatische Thema und der Kern der Idee. —

Falsche Sentimentalität in der Auffassung des Tragischen.

Unsere Zeit erschrickt vor dem Gedanken, daß ein Mensch eine eigene Schuld haben könne. Mißverstandene Humanität hat seit einer Anzahl von Jahren, um die Menschen von harten Urtheilen und unthätigem Abwenden vom Sünder, der dadurch noch tiefer in Sünde zu gerathen in Gefahr kommt, zur Milde und Bethätigung derselben zu bewegen, dem Publikum eingepredigt, und Nebenursachen helfen dazu, wie z. B. politische und sociale Wühlerei, daß im Menschen nicht das Individuum, nicht ein freies Ich, sondern daß allerlei andere Agentien in ihm sündigen, z. B. der Staat, die Gesellschaft, Schule, Ehe, Bildungsgrad ꝛc. Eine so bequeme Lehre nahm man gern an, weil, was zu milderem Urtheil über den Nebenmenschen führen sollte, zunächst den Menschen zu berechtigen schien, über sich selbst milder zu urtheilen, also sich nicht mehr vor eigener Versündigung zu fürchten; denn, versündigte man sich, so war man, nach dieser Doktrin, ja nicht mehr ein Beleidiger, sondern ein Beleidigter; also nicht einer, der Unwillen verdiente, nein einer, der Mitleid verdiente. Wie weit man das trieb, sieht man an der neuesten Auffassung des Shylock, die diesen komischen Popanz oder gräßlichen Hanswurst

zu einem tragischen Helden macht. — Es ist dies die unmoralischste Art von Sentimentalität, die es geben kann, seine eigene Erbärmlichkeit als etwas Großes, Edles zu fühlen, indem man allen schlechten Gelüsten nachgiebt, sich als einen Märtyrer, wo man ein Weichling, sich als ein Held zu fühlen, um eine Entschuldigung, ja einen Sporn zu haben, sich selbst Alles nachzusehen. Zu Shakespeare's Zeiten lebte ein kräftigeres, stolzeres Geschlecht, das in der Entschuldigung, der Verführte, der Gezwungene zu einer Schuld zu sein, nur einen Schimpf mehr sah, das lieber für böse, als für schwach gelten wollte. Und dies mit Recht; denn der Starke ist doch Etwas, selbst sein Verbrechen kann etwas Imposantes haben, es ist das Erforderniß zur Tugend, die Selbstbestimmung, wenn auch falsch angewandt, vorhanden; aber in dem Gallert, das nichts aus sich selbst sein kann, das zur Tugend wie zum Laster verführt werden muß, ist gar nichts mehr von der ursprünglichen Hoheit des Menschen, von dem Adel, der selbst im gefallenen Engel noch imponirt. Ein Mensch, der stark genug ist, böse zu sein, kann selbst das Mitleid noch erregen. Und nur ein Mensch, in welchem die Kraft ist, gut oder böse selber zu werden, kann ein Schicksal haben. Aber auch nur für ein Publikum, das so denkt, ist eine Tragödie möglich. Shakespeare ist ein Richter. —

Leidenschaft und Affekt.

Die gefährliche Fassung der Leidenschaft, die sich noch selber beobachten kann; denn das unterscheidet ja eben Leidenschaft und Affekt, daß jene den Kopf hell macht, Geistesgegenwart giebt, selbst die Kraft, Affekte

nicht aufkommen zu lassen, die Aufmerksamkeit schärft und ausdauernd macht, den Menschen förmlich kalt macht, ruhig, aber nicht mit der Abspannung der Ruhe des sich auf's Neue sammelnden Affektes. Die Sprache und Mimik der Leidenschaft ist die Sprache der zusammengefaßten Kraft, nachdrucksvoll, ohne heftig zu sein, die Sprache der Entschiedenheit, denn die Leidenschaft will ihr Ziel erreichen, sie schwankt nicht; all ihr Trachten geht nur nach dem Einen; um das Ziel zu erreichen, spannt sie alle Kräfte an, sogar die denkenden, die ihr entgegenwirken sollten — wie der Wind erst gegen das Gewitter, dann aus dem Gewitter kommt, und aus einem Gegner ein Diener der Verwüstung wird. Das Bild paßt noch weiter; die einzelnen Blitze vom bloßen Wetterleuchten bis zum stärksten Donnerschlage sind die dienenden Affekte, denn auch diese unterjocht sich die Leidenschaft, und so jäh und schrecklich Donner und Blitz sein mögen, in der langsam fortrückenden Wolkenmasse herrscht kaum eine Bewegung; nur Ausdauer, fortwährend gespannte, aber ruhige und immer gleiche Kraft, unbegrenzte Vorbereitung, Unwiderstehlichkeit und, man möchte sagen, ein gewisses imposantes Phlegma charakterisirt das Verhalten eines Gewitters. Eine große Leidenschaft hat wie ein Gewitter das Imponirende der Möglichkeit, das Ungeheuerste von Kraftäußerung aus sich geschehen zu lassen. —

Der Affekt wechselt immer zwischen den Extremen von Sprachlosigkeit aus Stärke und von Sprachlosigkeit aus Schwäche, zwischen Ueberspannung und Abspannung des Gefühlsvermögens, und den Graden dazwischen, die oft mit großer Schnelle durchlaufen werden; es ist eine

ſtete Unmacht des Menſchen über ſich ſelbſt; die Leidenſchaft dagegen iſt eine ſtete Concentrirung der Kraft des Menſchen über ſich ſelbſt, und dadurch über Andere. Ihre Sprache daher eine Sprache, in der alle Gemüths-, Geiſtes- und Körperkräfte mitwirken, eine potenzirte, wie denn der Menſch, der ganze ſinnliche Menſch in ihr potenzirt erſcheint, eine ruhig gewaltige, entſchiedene, wo ſie den ſittlichen Geiſt abſorbirt und verdunkelt, und wo ſie ihres Zweckes gewiß iſt. Doch hat ſelbſt die Leidenſchaft ihre Ruhepunkte, wo ſie vorhanden iſt, aber nicht ſichtbar, wie eine Kenntniß im Gedächtniſſe, wenn der Menſch mit Anderem beſchäftigt iſt, oder wie eine Kraft, die eben nicht gebraucht wird. Doch wird die Perſönlichkeit immer den habituellen Zügen der vorhandenen, wenn auch momentan latenten Leidenſchaft nicht widerſprechen. —

Dramatiſche und lyriſche Steigerung.

Man muß vermeiden, daß die dramatiſche Steigerung zur lyriſchen wird, in der das Gefühl ſo vorherrſcht, daß Charakteriſtiſches, Exponirendes, Motivirendes geradezu ſtörend wird. Man ſehe bei Shakespeare z. B. in der Gerichtsſcene im „Kaufmann", wo die Spannung am höchſten, wie da noch ausgeſponnene Scherze ſtattfinden. Das iſt nun die Probe des Echttragiſchen; an jeder Stelle könnte, auch in den pathetiſchſten Scenen der Narr parodirend hineinreden, ohne daß das Pathos lächerlich würde. Das macht Shakespeare's Poeſie ſo nothwendig, ſo heiter, ſelbſt im ſchrecklichſten Vorgange alles Peinliche entfernend, das macht es ihr möglich, ſo gehaltvoll zu ſein, ſo reich an Gedanken. Bei der lyri-

schen Behandlung ist ein stetes gewaltsames Anspannen und Zurücksinken des Affektes des Zuschauers; gegen das Ende des Aktes wird er immer stärker gepackt, am Ende ist er am aufgeregtesten. Nun beginnt der nächste Akt wieder in einer gewissen Nüchternheit, bis das Kunststück wieder beginnt. Die lyrische Weise hebt Stetigkeit und Ganzheit des Interesses auf; auf welche beiden dagegen die dramatische Weise als auf ihre Hauptbedingungen hinarbeitet. — Welche sinnliche Frische gewinnen Shakespeare's Stücke dadurch, daß keine lyrische Steigerung der einzelnen Scenen dem Humor und zwar dem heiteren, den Zutritt verwehrt. Die tragische Heiterkeit, ein Hauptpunkt, bei Shakespeare zu lernen! —

Das Bewunderungswürdigste bei Shakespeare, wie er zu concentriren weiß, wie er eine gewisse Anzahl Personen, die eigentlich das Stück spielen, sich so nahe zu rücken weiß, und wie schnell und ohne große Maschinerie die gewaltigsten und ergreifendsten Scenen sich folgen. Eine Hauptsache dabei ist, daß er nicht mehrere Charakterentwicklungen nebeneinander hergehen läßt, ja eigentlich nur zeigt, was mit einem Hauptcharakter die Leidenschaft beginnt, wozu sie ihn bringt, und gewöhnlich ohne Umkehr. Othello bleibt derselbe einfältigredliche, ehrgefühlige Mann der That; die Leidenschaft macht nichts anderes aus ihm, er wird ein Mörder, ohne aufzuhören, Othello zu sein.

Künstlichkeit der Motive.

— Alles Raffinirte ist zu vermeiden. Am Raffinement krankt das klassische Theater der Franzosen. Die einheitliche Form ist nur möglich bei dem Verfahren der Alten, wenn die Handlung einfach und eigentlich mehr

blos eine Katastrophe, als eine ganze Handlung ist. Soll sie einen reicheren Inhalt haben, so muß der Dichter raffiniren. So verfielen die Corneille ꝛc. auf die Spielerei mit dem Wechsel der Affekte, die schon deßhalb keine wahre Wirkung macht, weil der Zuschauer so schnell nicht folgen, die Sache nicht miterleben kann. Viele ganz äußerliche Motive kamen schon bei den Griechen hinein, z. B. des einander Nichtkennens Solcher, die eigentlich Freunde sein sollten und sich nun als Feinde begegneten; die Franzosen behielten sie bei, und verdarben die Tragik der Stoffe durch die Erzielung einer Ueberraschung. Bei Shakespeare findet man diese Motive dahin verwiesen, wohin sie gehören, in die Komödie. —

Idee des Dramas.

Die Idee des Dramas muß mehr concret als abstrakt, mehr in künstlerischem als philosophischem Sinne genommen werden, sie ist die Einheit des Mannigfaltigen, der Standpunkt, aus dem das Mannigfaltige sich als Einheit anschauen läßt, und darum die Hauptbedingung aller Wirkung; das Band, ohne welches die Wirkung in Wirkungen zerfallen muß, die sich gegenseitig aufheben. Sie ist das plastische Gesetz des Werkes. Wenn Lewes von der Idee eines Dramas nichts wissen will, so ist zu sagen, daß sie bei der Betrachtung der Wirkung des Dramas nicht übergangen werden kann, da sie das Hauptmittel der Wirkung, die ausschließliche Bedingung derselben ist, das Mittel, wodurch die verschiedenen Theile zum Ganzen, das Mannigfaltige eben zum Kunstwerke, zum Organismus wird. Nur darf

man „Idee" nicht im transcendentalen, oder überhaupt spekulativen Sinne nehmen, sondern als Naturidee. Der Dichter hat allerdings eine Idee, aber keine philosophische, sondern eine poetische Abstraktion, d. h. innerhalb der Anschauung. Die Organe des Gedichtes haben eine bestimmte Gruppirung, ein bestimmtes Verhältniß zu einander, dieses hat einen Mittelpunkt, und dieser ist die poetische Idee. —

Das Theatralische.

Was ist das Theatralische? Mich dünkt, es hat zwei Begriffe unter sich, den einer malerischen Ausfüllung der Rahmen des Bühnenbildes; das ist das schlechte Theatralische; dann den des Schauspielerischen, das gute Theatralische, weil zugleich Dramatische. Das eine ist das Theatralische im Raume, Gruppen ꝛc., das andere das Theatralische in der Zeit. Das Plastisch-Mimische und das Dramatisch-Mimische; ersteres besonders der Oper, das andere dem rezitirenden Drama unentbehrlich. Goethe in seiner Abhandlung über Shakespeare versteht unter dem Theatralischen wesentlich jene erste Species desselben. —

Zur Lehre von der Gliederung.

Man muß sehen, daß jedes Glied des idealen Nexus zugleich ein großer schauspielerischer Effekt wird, dann ist das Resultat des Gliedes zugleich der schauspielerische Effekt; und der Pragmatismus, durch den dies Resultat erhalten wird, ist dann die Vorbereitung des schauspielerischen Effektes. Mehr oder weniger ist dies bei Shakespeare gewöhnlich der Fall. So ist das Herauskommen,

daß Macbeth der Königsmörder war, dieser Knoten des pragmatiſchen Nexus zugleich ein Moment des idealen Nexus, da die beleidigte Macht — das Gewiſſen — in dem Anfalle von Geiſteszerrüttung, durch die Macbeth ſich ſelbſt verräth, das Motiv iſt; zugleich iſt es aber ein großer ſchauſpieleriſcher Effekt, dies aus der Rolle fallen des bisher ſo geſchickten Schauſpielers Macbeth. So treffen die Hauptfaktoren des tragiſchen Momentes, daß er ein Glied eines pragmatiſchen, eines idealen Nexus und zugleich ein poetiſcher und ſchauſpieleriſcher Effekt ſei, zuſammen und durchdringen ſich, da ihre Bedingungen, d. h. Motivirungen dieſelben ſind und die Spannung zugleich dieſelbe iſt.

Dramatiſche Charaktere.

Bei den Charakteren iſt eine Hauptſache, daß man ſie nicht immer im Wappenrocke des Affektes ſieht, wie ſie ihrer Intention nachjagen. Man muß ſie auch in der Vertraulichkeit des täglichen Lebens ſehen, in ihrem Benehmen mit Untergebenen ꝛc. Es kann einer die heftigſte Leidenſchaft in der Bruſt tragen, den raffinirteſten Plan im Kopfe, er kann eine ungeheure That vorhaben; es kommt ihm ein Bekannter in den Weg — nur daß er ihn nicht hindert, aufhält ꝛc. — und er wird den gewöhnlichen Ton des täglichen Verkehrs anſchlagen, vielleicht auf Momente abgezogen von jenem; ja je entſchiedener z. B. der Entſchluß zum Selbſtmorde, deſto weniger merkt man dem Träger an; deſto leichter ſtimmt dieſer in die gewohnten Scherze und Neckereien. Ja, er lacht wohl. Und nur wenn man dieſe beiden Seiten an den Perſonen ſieht, kann man an ſie glauben als

an Menschen, an Wesen, die nicht blos personifizirte Leidenschaften, Gewohnheiten ꝛc. sind. — Was den Charakteren Shakespeare's diese überzeugende Wahrheit und uns am Ende eines Stückes das Gefühl giebt, als hätten wir mit diesen Menschen jahrelang gelebt, das ist, daß wir sie nicht blos in ihre Leidenschaft und Affekt eingeklemmt, sondern auch in gleichgültigeren Berührungen mit Anderen sehen, in typischen Scenen des gewöhnlichen Lebens, in denen sich viele Andere ähnlich benommen haben würden; hier sind sie nicht blos nach ihren individuell-charakteristischen, sondern auch nach den generellen Zügen, ja mehr nach diesen dargestellt. So sehen wir Hamlet als Sohn und Hofmann, als Prinzen und Freund eines Niederen, als einen, dessen Vater plötzlich gestorben, dessen Mutter sich so schnell wieder verheirathet; ferner in seinem Benehmen gegen Schulfreunde, die ihn sondiren wollen, mit einer Geliebten, der er als wahnsinnig gelten muß; ja sogar als Patron von Schauspielern, als Kunstfreund und Kunstrichter; dann mit sich selbst beschäftigt; was zuerst durchschien durch sein Benehmen, das von den Aeußerlichkeiten geboten war, das tritt jetzt sichtbarst auf die Oberfläche ꝛc. Und alle diese Scenen sind so bis in's Einzelnste durchlebt; wir sehen ihn nicht blos handeln im engeren Sinne, wir sehen ihn leben, existiren, seine Art und Weise in den verschiedensten Situationen des Lebens. Seine Art, die Dinge zu nehmen, sein Urtheil über Dinge und Menschen; die ganze Art seines Gehabens, eine Summe seiner Existenz. —

Handlungsscenen als Zustandsbilder.

Zu bemerken ist, daß Shakespeare selbst die eigentlichen Handlungsscenen mehr wie Zustandsbilder vorträgt; sie gewinnen dadurch eine wohlthätige Ruhe in der Bewegung, sie und das Ganze werden in der Wirkung dadurch gemildert, sie werden geschickter, Gehalt in sich aufzunehmen. Charakteristische Gespräche sind ihm die Hauptsache; er meidet alles Lakonische und Tumultuarische. Diese Behandlung giebt dem ganzen Vorgange Haltung, dem Forttreibenden der Thathandlungen ein wohlthätiges und nothwendiges Gegengewicht, ein gewisses Behagen und Heimischwerden selbst im Schrecklichen. Ueberall ist jede Gelegenheit benutzt, eine Handlungsscene zugleich zum Zustandsbilde zu machen. So im Othello, die unvergleichliche trauliche Scene, wo Desdemona beim Entkleiden das Lied von der Weide singt, die Scenen Hamlet's mit den Schauspielern, mit der Ophelia. Gern macht er auch seine Expositionsscenen zu solchen Zustandsbildern. Die Handlung darin wird häufig mit einem raschen Rucke abgethan. Mehr das, wie seine Personen sich dabei benehmen, als das Abstrakte der Handlung selbst, liegt ihm am Herzen. Goethe hat in Nachahmung Shakespeare's in diesem Punkte zu viel gethan; bei ihm überwiegt der Zustand, die Existenz die Handlung oft ungebührlich; es wird zu absichtlich, daß ihm der Zustand die Hauptsache ist. Der Faust besteht fast ganz aus Zustandsbildern. Dazu kommt, daß er die Leidenschaft hintansetzt, die auch die Zustandsbilder im schauspielerischen Sinne zu Handlungsscenen macht. Seine Stücke werden dadurch mehr Sittenge-

mälde. Das Epische und Lyrische tritt aus der Synthese, in der es das Dramatische ausmacht, und es will, jedes für sich, gelten. Man vergleiche die Scene Gretchens im Dome, und das Gebet beim Begießen ihrer Blumen. Das Drama, besonders Gretchens ist in lyrische Gedichte zerlegt, in Stimmungen, deren Ursachen, das eigentlich Dramatische, hinter der Scene liegt. Im Egmont desgleichen. Wenn man nun begreift, daß der Zauber dieser Gedichte, ihre harmonische Wirkung hauptsächlich darauf sich gründet, so wird man dies Kunstmittel gewiß nicht gering anschlagen, wenngleich man ihr völliges Ueberwuchern durchaus vermeiden muß! —

— Man wird, bei sorgfältiger Untersuchung, gewiß finden, daß Shakespeare's Stücke ihre Mannigfaltigkeit dem Reichthume nicht an eigentlicher Thathandlung, sondern an ergreifenden Zuständen verdanken. Wie die Absicht, so scheint auch das Leiden das Drama von dem begebenheitsreichen und thatenvollen Epos zu unterscheiden. Die Hauptaufgabe der Darstellung ist im Drama das Leiden, das aber den Schein des Handelns tragen muß. Bei den Franzosen ist die Tragödie ein Kartenspiel; der Eine spielt aus, der Andere giebt zu; oder ein Schachspiel Zug auf Zug; zwei Minirer gehen sich entgehen, das geht, bis Einer nicht mehr kann. Der Eine thut das, was den Anderen bewegt, das und das zu thun, dies bewegt den Ersten wieder zu einer That, die wiederum eine That des Anderen zur Folge hat. Hier herrscht der pragmatische Nexus; der Pragmatismus des Stückes ist das Stück; dagegen bei Shakespeare herrscht der ideale Nexus, die Vernunft, wie dort der Verstand. Es leuchtet ein, daß jene Weise die Absicht-

lichkeit schwer wird verstecken können. Abgesehen von der Schwierigkeit, eine irgend nicht zu arme Handlung so einzurichten, daß zugleich die Gestalten sich individuell in dem Handeln zeigen und ausleben, so wird Absichtlichkeit, Gesuchtheit, Raffinement hervortreten, oder, wenn der Poet dies vermeiden will, wird der Fehler in's Gegentheil übergehen; der Zufall wird wirklich oder scheinbar das Hauptingredienz des Vorganges werden. — Bei starken, energischen Naturen wird das Leiden immer wie Handeln aussehen. Nicht was geschieht, sondern wie es die Menschen berührt, die unsere Theilnahme besitzen, ist Shakespeare die Hauptsache. Der Schein der Natur, der in den zu Handlung ausgemünzten Zustandsbildern möglich ist, verdeckt den pragmatischen Nexus, der uns nun gar nicht zum Nachrechnen auffordert und, weil aus wenig Gliedern bestehend, desto leichter solid herzustellen ist. Das eigentliche Grundwesen des Dramatischen ist zwar klare Entwickelung, aber auch concentrirteste Geschlossenheit, tiefste Absichtlichkeit in jedem Einzelnen, bei dem Scheine völliger Absichtslosigkeit, das Ausgehen auf Ueberraschung, die gleichwohl ganz vorbereitet ist, die man mälig kommen sieht. Das Abstrakte des Gerüstes wundervoll verkleidet durch typische Gespräche, tiefe Gedanken, so daß wir vielleicht vergessen, ob ein Knochengerüste in diesem Leibe, und wie es zusammengesetzt ist aus einzelnen Knochen, und verbunden durch Bänder, aber den Leib selbst, und zwar als einen schönen bei allem Reichthum in einheitlicher Bewegung vor uns sehen, und seine Seele als die Grundidee, als die Seele der tragischen Idee empfinden. Wie in der polyphonen Schreibart, wo die einfache Harmonieenfolge

zu verschiedenen Stimmen emancipirt ist, deren jede ihr eigenes Gesetz der Bewegung in sich hat, wie das Planetensystem, wo jeder seinen besonderen Weg geht, und doch wohl eingeordnet ist. — Nichts darf von Außen hereinwirken; die Vorgänge müssen eine Causalreihe bilden, die zugleich eine Reihe von Verschuldungen sind, aus Einem Keime gewachsen, davon die folgende immer die vorangegangenen fortsetzt und steigert — d. h. der ideale und pragmatische Nexus muß zusamm[illegible]allen.

Goethe's Werther.

— Man hat Goethe'n die Doppeltheit des Motives in seinem Werther vorgeworfen, daß dieser sich erschieße aus Liebe zu Charlotten und aus gekränktem Ehrgeize. Aber eine absolute Einheit der Motive ist unwahrscheinlich in allen Fällen, weil unpsychologisch. In einem kranken Körper leiden die dem eigentlich lokalen Leiden nahen Theile mit, zuweilen so, daß der Ort der Krankheit schwer aufzufinden ist. Der Grundzug des Werther ist Empfindlichkeit, der einer ganzen Reihe von Goethe'schen Figuren, Tasso's, Antonio's ꝛc. — krankhafte Reizbarkeit. Nun lebt der Mensch in einer Welt, in der von allen Seiten auf ihn gewirkt wird; es wäre wunderlich, wenn ein Reizbarer nur nach einer Seite hin reizbar wäre. Ja, um eine Reizbarkeit auszubilden, wie sie am Werther geschildert ist, und seinen Ausgang motiviren muß, sind vorhergegangene harte Reibungen mit der Welt nöthig, und einer solchen Natur ist es wiederum nothwendig eigen, daß in jeder neuen Verletzung die alten wieder mitaufstehen; ja sein ganzes inneres Leben ist nur ein ewiges Durch- und wieder

Durchfühlen der Schmerzen vom ersten bis zum letzten. Zwischen diese knüpft sich als verbindender Faden das Associationsgesetz der Aehnlichkeit, das keine dieser Wunden verharrschen läßt. Alle diese Schmerzen fließen in einander zu einem großen, der das ganze Gefühlsvermögen ausfüllt. Einen einzigen würde es verwinden nach dem Gesetze, daß ein oft wiederholter Eindruck seine Gewalt verliert; die mehreren Schmerzen halten einander nach dem Gesetze, daß der Wechsel Gefühle stark erhält. Aus der Entzündung des einzelnen Theiles wird eine allgemeine, und diese bringt Schwäche und Tod. —

Apollonius in „Zwischen Himmel und Erde".

Im Apollonius (Zwischen Himmel und Erde) ist die Scheu vor Belastung seines zu zarten Gewissens — ähnlich wie bei manchen Frommen die Angst vor dem Zweifel — zur Leidenschaft geworden, die seinen Verstand verdunkelt. Meine Absicht war das typische Schicksal eines Menschen darzustellen, der zu viel Gewissen hat, das zeigt neben seiner Zeichnung der Gegensatz seines Bruders, der das typische Schicksal des Menschen, der zu wenig Gewissen hat, versinnlichen soll. Dann die Wechselwirkung, wie der zu gewissenhaft Angelegte den Anderen immer schlimmer, dieser jenen immer ängstlicher macht. Es ist des Allzugewissenhaften, des geborenen sittlichen Hypochondristen, — und solcher Menschen sind mir genug vorgekommen, um sie als eine Gattung zu betrachten — typisches Schicksal, daß er gewissermaßen den Katzenjammer hat von den Räuschen, die sich Andere trinken. —

Dichter und Zuschauer.

Ich glaube, bei seinem Stücke darf der Autor fordern, daß der Zuschauer ihm, wie auf dem Billard — Einen oder einige Points vorgebe, oder einen Kapitaleinschuß in das gemeinsame Geschäft mache, wenn dies nur der Dichter mit Zinsen zurückgiebt. Ohne das läßt sich die Schlankheit des Anfangs, und damit die Geschlossenheit des Stückes nicht ermöglichen. Es ist überdies mit den Charakteren im Schauspiele, wie mit denen in der Wirklichkeit; die Dutzendmenschen begreifen wir sogleich; jeder wahre Charakter dagegen macht uns Schwierigkeiten; wir müssen etwas von dem Unseren aufgeben, um uns an seine Stelle versetzen zu können; das wird uns schwer beim ersten Male; kennen wir ihn einmal, dann desto leichter. Und ich habe immer diese aufgezwungene Uebung, uns zu objektiviren, für einen Hauptnutzen des Schauspiels gehalten. Was den Charakter, der sich als ein eigener uns selbständig gegenüber stellt, uns wieder näher bringt, ist die Leidenschaft. Leidenschaftlos ist kein Mensch, er hat den Keim zu allen Leidenschaften, stärker oder schwächer in sich, und da alle Leidenschaften gleiches Grundgesetz der Entstehung, des Wachsthumes, des Verhaltens zu den übrigen Gemüthskräften, den sinnlichen wie den geistigen, besitzen, so tragen wir in dem eigenen Begehrungsvermögen den Maaßstab auch für die Leidenschaften, die in uns nicht ausgebildet sind. Wenn es dem Dichter gelingt, uns in der Illusion durch die Vermittelung der Sympathie zu Mitthätern oder Mitleidern des Thuns oder Leidens seiner Personen im Augenblicke des Thuns zu machen, so hat

er die Aufgabe gelöst. Die bei wiedergewonnener Freiheit eintretende Reflexion des Verstandes mag dann jenes Handeln für Wahnsinn erklären, das thut der Richtigkeit und Wahrheit der Darstellung desselben keinen Eintrag; denn es würde auch dem Helden selbst seine That als Wahnsinn erscheinen, sollte er sie in völliger Klarheit des Verstandes thun.

Popularität. Unterhaltung.

— Wenn wir Shakespeare's Gestalten sich vor uns ausleben sehen, so wird der nicht am wenigsten treffende Ausdruck für die Art ihrer Wirkung der sein, der sie als „amüsant" bezeichnet. Welch amüsanter Bösewicht ist Jago. Sie sind alle gute Gesellschafter, in deren Gegenwart Langeweile nicht aufkommen kann. Lewes hat die Aufgabe des dramatischen Dichters richtig hingestellt: „Die große Frage bei einer Bühne ist, wie sich die Ansprüche des großen Publikums, das unterhalten sein will, mit den Forderungen der Kunst, welche über die bloße Unterhaltung hinausgehen, vereinigen lassen." — Und so mag doch Voltaire recht haben: „Die einzige schlechte Art zu dichten ist die langweilige." —

Technik des Malers, Musikers und Dramatikers.

Fast die ganze malerische höhere Technik kann in die dramatische Poesie herübergenommen werden. Die Gruppe mit ihrer Totalwirkung, Mittelperspektive (Linienperspektive), die Haltung. Der Held vorn mit weichen Conturen und reichem Detail, die übrigen Figuren, je weiter zurücktretend, desto schärfer umrissen, und weniger detaillirt (Luftperspektive). Die Zeichnung der Charak-

tere. Hier außer der Correktheit, der Styl, der Ausdruck, Klarheit der Anordnung der Gruppe. Daß die Gestalten sich möglichst wenig decken und man nicht die Gestalt in ihren Gliedern zusammensuchen muß. Modellirung, die Rundung und das Heraustreten der Gestalten und Glieder. — Pastoser Farbenauftrag hilft zur Modellirung, der breite Pinsel zum Style. Die Stimmung gehört der Malerei und Poesie gemeinschaftlich. — Die Malerei muß die Häßlichkeit des Momentes vermeiden, weil sie nur einen Moment darstellen kann, weil der dargestellte Eine Moment ihr Ganzes, das schön sein soll, ausmacht. Das Drama braucht die Dissonanz nicht zu vermeiden, weil es dieselbe auflösen kann; wer nur Einen Accord anschlagen kann, wie die Malerei, muß einen konsonirenden anschlagen. — Was an der malerischen Technik dann noch fehlt, das kann aus der polyphonen der Musik entlehnt werden. Der Contrapunkt der Charaktere, der doppelte Contrapunkt, die Fuge der Handlung, der Fluß, Rhythmik, Dynamik, Harmonik, Melodik. — Nun kommt zur Dramatik noch ein Element hinzu. Sie verlangt den Schauspieler. Sie geht also noch eine Synthesis ein. Wahres Gesetz der dramatischen Kunst wird die innigste Durchdringung des Poetischen und Theatralischen sein, so innig, daß beide ihre Eigenheit verlieren, und das Poetische zugleich das Schauspielerische, das Theatralische zugleich das Poetische wird.

Einheit der dichterischen Intention.

— Ich hielt bisher Einheit des Motives für die rechte Zauberformel, aber diese ist: Einheit der dichte-

rischen Intention. Ein ganz genau bestimmter Eindruck muß es sein, den wir durch ein Drama hervorbringen wollen, ein einfacher, überwältigender. Die Seite müssen wir dem Stoffe absehen, ich möchte sagen: die volksthümliche, weil das Volk ungeblendet ist von Allem, was Reflexion hier und da in Nebenumstände hineinlegen kann, weil es selber nicht reflektirt, stets auf die Hauptsache, auf den allgemein-menschlichen Kern in der Sache geht. Wir müssen alle künstlichen Gesichtspunkte vermeiden, alle fremden, pikanten Beleuchtungen, die Sache nicht vom Standpunkte griechischer oder romantischer, spanisch-katholischer, oder wer weiß welcher fremden Moral oder mit dem Auge des Schulphilosophen ansehen. Wir müssen die Sache selbst, und in ihrer eigenen Sauce geben. Nicht allein was das Volk ergreift, sondern auch wie und warum. Wenn wir nun den Punkt in dem Stoffe gefunden, der der Grund seiner Wirkung ist, so müssen wir so weiter verfahren, daß aller Reichthum der Fabel aus diesem Grunde fließt, und uns wohl hüten, darin wieder Gründe für anderen Eindruck hineinzulegen. Der Stoff muß auf seinen Wirkungskern reducirt, und dieser so erweitert werden, daß das reiche Ganze des Dramas nichts Anderes wirkt, als was vorher der enge Kern wirkte. Vorausbedacht, daß die Wirkung des Kernes schon eine harmonische, poetische sein muß, d. h. eine, in der Alles sich in affektvolles Mitleid mit einer oder zwei oder mehreren für Eine stehenden Personen concentrirt, in das sich keine fremde Regung mischen darf. Also Einheit der Intention. —

Shakespeare weiß genau, welchen Eindruck er mit jeder seiner Gestalten, mit jeder Rede derselben, welchen

er mit dem Ganzen der Handlung hervorbringen will. Und diesen beabsichtigten Eindruck läßt er keinen Augenblick aus den Augen; die Absicht jeder einzelnen Rede ist der Absicht der Rolle, die Absicht jeder Rolle wiederum der Absicht des Ganzen subordinirt. Nicht der kleinste Zug ist der Absicht des Ganzen fremd, jeder nur ein Diener derselben. Konsequenz ist sein erster Vorzug, nicht allein die Konsequenz seiner Charaktere, auch, und noch vielmehr die Konsequenz seines eigenen Verfahrens. Doch über diese tiefste Absicht breitet er den Schein der Absichtslosigkeit. Schiller ist darin sein Gegensatz. So z. B. die Inkonsequenz in seinem Verfahren, da er das Thekla-Idyll sich einschleichen und die Wallenstein-Intention überwachsen läßt, und die Inkonsequenz wiederum im Charakter des Wallenstein, der eigentlich blos eine Persönlichkeit hat.

Das innere Drama der Leidenschaft.

Das sich selbst Steigern der Leidenschaft, das Agiren innerlich, das innere Drama der Leidenschaft, die nichts mehr von Außen bedarf, die sich von sich selber nährt, ist in der Tragödie die Hauptsache. So im Macbeth, Hamlet, ja selbst im Lear; denn in dieser Beschäftigung mit sich selbst und nur mit sich selbst, der die Bilder der Phantasie, mit dem Auge des inneren Sinnes gesehen, wichtiger und wirklicher erscheinen, als die der Wirklichkeit — und selbst diese kommen nicht unverfälscht, wenn nicht chaotisch und traumhaft unbestimmt, in die Seele — liegt ja eben der Wahnsinn, das Traumwandeln der überwachsenen Leidenschaft. Und der Wahnsinn selbst ist nichts als der habituell gewordene Zustand

dieſes Traumwandelns einer Leidenſchaft, die den Zuſammenhang mit der Wirklichkeit für immer verloren hat. — Die Leidenſchaft greift wie die Flamme von ſelbſt um ſich; nur das erſte Entſtehen der Feuersbrunſt iſt von Außen zu motiviren; brennt ſie einmal, ſo nährt ſie ſich von ſelbſt, ſie ſteigt von Balken zu Balken, bietet eine Reihe kleinerer Feuersbrünſte, die nicht beſonderer Anlegung bedürfen, auch keines Hauches; die Flamme erzeugt den Hauch aus ſich, mit dem ſie ſich immer größer bläſt. So flammt ſie fort, ſo lange ſie noch Material findet; und erſt wenn das Material völlig verzehrt iſt, erliſcht ſie und ſtirbt nach dem Tödten. Vorher entzündet ſie oft heftiger, was ſie verlöſchen ſollte. —

Typiſches Schickſal.

— Typiſches Schickſal nenne ich das, was, wie verſchieden ſonſt durch Einwirkung äußerer Umſtände die Lebensgeſchichten der Einzelnen erſcheinen mögen, bei einer größeren oder kleineren Anzahl von Menſchen immer wie ein Thema durch ein Tonſtück hindurchgeht, und all dieſen Leben, ſo verſchieden ihr Aeußeres ſein mag, eine innere Aehnlichkeit giebt. Dies typiſche Schickſal, d. h. die Uebereinſtimmung des Charakters mit ſeinem Schickſale in den individuellen Geſchichten, die er ſchafft, darzuſtellen, iſt die Aufgabe des Dichters; und es zu fälſchen iſt nur denjenigen Schriftſtellern erlaubt, denen jede künſtleriſche Pflicht zu übertreten erlaubt iſt, denen, die nur für das Amüſement ſchreiben. Wir ſehen z. B. Menſchen, die ſich Alles erlauben, die bei ſich immer recht haben, mit ſich immer zufrieden ſind, die von An-

deren immer fordern, was sie selbst nie leisten, die das, womit ihr eigenes Thun rückschlagend sie bedrängt, auf Andere schieben; dagegen Menschen, die Das bekümmert, was Andere thaten, als wäre es ihr eigenes Thun, die wir stets thätig sehen, gut zu machen, was Andere verdarben, die von sich verlangen, was kein Mensch leisten kann, die sich nie genügen können, und sich versagen, was sie genießen dürften, ja genießen sollten. Nun mag man Aenderungsgeschichten schreiben, nur darf die Aenderung den Charakter selbst nicht aufheben, d. h. nicht den wesentlichen Grundzug des Charakters. Man kann eine Angewohnheit sich abgewöhnen, aber nie, man selbst zu sein. Durch Nichts in der Welt wird der geborene Hypochonder sein Gegentheil; der es durch körperliche Krankheit geworden ist, kann durch Wiederkörperlichgesundwerden auch die geistige Hypochondrie wieder verlieren; der Erblindete kann unter Umständen seine Sehkraft wieder erhalten, aber nicht der ohne Sehkraft Geborene. Ein Wolf kann zahm werden, aber eine Katze kann er nicht werden. —

Christenthum.

— Das Christenthum ist eine Religion für das Volk, eine Religion der Anschauung, nicht der Reflexion. Christi Gestalt ist das Christenthum; der Glaube daher wesentlich, d. h. das Schauen der Gestalt. Wir sollen Christus lieben, und aus dieser Liebe soll alles Andere fließen, es soll damit getränkt sein, d. h. wir sollen handeln so, wie wir thun würden aus Liebe zu einer solchen Gestalt, als in der Christus vor unserer Anschauung steht. Die Gestalt soll unsere Anschauung so erfüllen,

daß die Liebe, die die Folge derſelben, Ausgang und Ziel und Heiligung all unſeres Denkens und Thuns iſt, ähnlich wie bei der Liebe zu einem Menſchen. Aus ſeinen Reden und Schickſalen baut ſich die Geſtalt uns auf. —

Tragiſcher Widerſpruch im Charakter.

Jede Leidenſchaft hat die doppelte Tendenz, ſich zu befriedigen, und zugleich dieſe Befriedigung zu vereiteln. Leidenſchaft macht auf der einen Seite beſonnen, ſie macht den Dummkopf klug, den Feigling tapfer, um ihren Zweck zu erreichen; nun iſt ſie aber mit einem Affekte verbunden, und dieſer iſt in ſeinem Thun durchaus Naturkraft und von allem Geſetze an Zweckmäßigkeit und Unterordnung losgeſprochen; er macht den Klugen dumm, den Tapfern feige ꝛc. Dieſe Doppelnatur von Beſonnenheit und Zweckmäßigkeit und völliger Beſinnungsabweſenheit und Zweckwidrigkeit macht den tragiſchen Widerſpruch innerhalb der Leidenſchaft ſelbſt aus. Und auf dieſen elementarſten Widerſpruch laſſen ſich alle tragiſchen Charaktere Shakespeare's zurückführen, auch im Hamlet. Der Affekt iſt immer ein nothwendiges Hilfsmittel zur Schuld. —

In unſerer Zeit der Nivellirung, wo der Einzelne ſich fürchtet, ſich anders zu zeigen, als die Anderen, und wo wirklich das Geſetz der Noth ſtärker iſt, bei von Kind an durch Bildung geſchwächten Leidenſchaften, bei geregelten Einrichtungen, Allgegenwart der Polizei ꝛc., bei kräftig aufrechtgehaltener Ordnung, in unſerer Zeit zeigt ſich der Charakter faſt nur im Affekte, in der Gewalt der Reaktion gegen den erſten Eindruck des Motives. Die Gewohnheit, ſich im Niveau zu halten, Rückſichten

auf die Folgen von Seiten des Ordnungsstatus, drücken die individuelle Intention herunter zu der Handlungsweise Aller, zu der durchschnittlichen. Dafür rächt sich die durch diesen Zwang beleidigte Individualität in Verbissenheit an sich selbst. —

Stylisirter und gemeiner Weltlauf. Rechte Popularität.

In dem Mißbrauche, die Tragödie zum Vehikel von polemischen Tendenzen zu machen, eine besondere Wirkung polemisch darin zu erzielen, die der Wirkung, die sie als Tragödie haben soll, entgegensteht, oder sie doch jedenfalls paralysirt, ist sie ganz von ihrer natürlichen und künstlerischen Bestimmung abgekommen. Die Heiterkeit namentlich, die auch das Tragische als Kunstgenus haben soll, ist damit nicht zu vereinigen. Sie ist Kampf einer Leidenschaft mit einem Bestehenden, dessen Recht als solches von den Leidenschaftsträgern anerkannt wird. So selbst im Julius Cäsar. Brutus und Cassius machen in der Freiheit, die ihre Leidenschaft ist, kein Recht, kein sittliches Moment geltend, kein Menschenrecht, sondern einen Menschentrieb, den Trieb mannhafter Naturen, — und solche wollen sie sein — nicht Besitznehmer eines Rechtes, das ihnen gehöre, nur eines Besitzes, den sie begehren. Die Shakespeare'schen Menschen wollen sich, d. h. in ihnen will ihre herrschende Leidenschaft sich gegen Das, was im Besitze ist, was herrscht, gegen den Weltlauf, die Regel, durchsetzen. — Wir sehen einen Mächtigen, die individuelle Leidenschaft, gegen das allgemein anerkannte Mächtigere sich erheben, dessen Macht er kennt, und an der er zu Grunde geht. Er geht also aus Ueberhebung zu Grunde, im bewußten Wagniß — eine

Eigenschaft der Leidenschaft, die, weil sie die Kräfte über das gewöhnliche Maaß erhebt, und nach dem Gesetze, daß wir das Gewünschte leicht glauben, diese Stärke zu hoch anschlägt; auch wohl im klareren oder dunkleren Vorbewußtsein des dadurch beschworenen Unterganges. Dies Mächtigere muß uns sichtbar als solches dargestellt werden, sei es nun ein Bestehendes, eine Natur- oder sittliche Macht — wie das Gewissen im Macbeth — nur nicht umgekehrt, daß der Herausforderer eine sittliche Macht ist, und einer unsittlichen unterliegt, darum muß es eine Leidenschaft sein, die — sei auch ihr Objekt ein sittliches — durch ihr Uebermaaß und Unmacht des Trägers in Schuld verfällt, d. i. unsittlich wird. Die Macht, die der Held herausfordert, muß eine überlegene sein, und er muß dies wissen, es, wenn auch nur schweigend, anerkennen. Er übernimmt also bewußter Weise ein Wagniß, bei dem er umkommt. Wir müssen baldmöglichst den Untergang voraussehen. Aber eben dies Wagniß, und die Kraft, die er dabei aufwendet, giebt dem tragischen Helden das Imposante. Zugleich aber verhält er sich in alledem leidend — denn seine Leidenschaft ist es, die ihn zwingt, Anderes zu zwingen; so ist er zugleich ein Gegenstand des Mitleids. Shakespeare ist kein Ascet. Lebensweisheit ist's, die er empfiehlt und lehrt; die Klugheit, die uns die Welt dienstbar machen lehrt. Solche, wie sie Lorenzo und Julia anwenden, straft er nicht; solche, die auf Schlechtes geht, und auf das, was früher oder später inneres und äußeres Verderben herbeiführen muß, wie Jago's, Edmund's, Richard's III., ist keine Lebensklugheit mehr; diese straft er, wie sie sich auch in der Wirklichkeit straft. Seine

Kunſt ſteht mit dem Leben, der Wirklichkeit durchaus in keinem Gegenſatze. Er wird ihr nur ſoweit ſcheinbar untreu, als in dem Gegenſatze von Wirklichkeit und Kunſt dies überhaupt ſchon begründet iſt, da die Wirklichkeit nur in ihrer Geſammtheit geſchloſſen iſt, die Kunſt aber in jedem einzelnen Werke geſchloſſen ſein, d. h. da dieſes Ganze ſeine Bedingungen in ſich ſelbſt haben muß. Seiner Kunſt Vorwurf iſt der Weltlauf; ihre Seele das innere Geſetz des Weltlaufes. — In ſeiner Welt, die ganz die wirkliche iſt, nur geſchloſſener und im Zuſammenhange bloßgelegt, heißt das gut, was in der Wirklichkeit gut heißt, böſe, was man in der Wirklichkeit ſo nennen würde, ſchön, häßlich deßgleichen. Dieſe Poeſie iſt verſöhnend, während man in wunderlichem Mißverſtande jetzt die Poeſie eine verſöhnende nennt, die uns mit dem Leben entzweit, indem ſie unſeren Wünſchen ſchmeichelt. — Der ſtyliſirte „gemeine Weltlauf." — Die Handlung eine ſolche, die tragiſchen Charaktere ſolche, ihr Verhältniß zu dem Gegebenen ein ſolches, wie ſie einen übeln Ausgang provoziren. Wie man die Tragödie einen Kampf von Rechten oder Berechtigungen nannte, ſo könnte man ſie auch einen Kampf des Unrechts mit dem Unrechte nennen, in welchem beide unterliegen. Doch geht dies, wie jenes, nur auf eine Anzahl Fälle. — So iſt bei ihm ein Boden gefunden, der nimmermehr wankend werden kann, und der jedem Stoffe, ſei er mythiſch, hiſtoriſch, Märchen oder Novelle, gerecht zu werden vermag, ohne dem Stoffe Gewalt zu thun. Derſelbe, auf welchem alle Volksdichtung erwächſt, den jeder Menſch, der höchſtgebildete, wie der roheſte verſtehen muß, wenn er auch vielleicht dem Halbgebildeten und

Ueberbildeten trivial erscheinen mag. Der Zuschauer braucht in das Theater nicht einen besonderen Maaßstab mitzubringen; denn der Vorgang auf den Brettern ist nach dem Maaße gebaut, das er im Leben, in der Wirklichkeit anwendet, so oft er über Handlungen urtheilt. „Solches Thun, solche Menschen nehmen kein gutes Ende." Und er braucht nichts als seine eigenen Augen, seinen eigenen unverbogenen Menschenverstand; denn er wird durch keine Reflexion geblendet und irregeführt, er sieht alle Bedingungen seines Urtheils in anschaulichem Leben vor sich. Er sieht das Mächtige, das ein Kühner herausfordert, er ist dabei, wenn dies geschieht; er sieht Situation und Schuld, er kann den Rechnungsansatz selbst machen und nachrechnen von Ziffer zu Ziffer, von Position zu Position. —

Den Kampf in des Helden Seele, dieses Mangeln eben einer einzigen Anlage zu vielen anderen vorhandenen, diesen Mißton, der die Harmonie stört, und den ganzen Menschen nicht dahin kommen läßt, wohin er kommen sollte, diesen Widerspruch, diese Gebrochenheit hat Shakespeare nicht willkürlich als Grundverhältniß des Tragischen, nicht als blos ersonnenes Kunstmittel aufgegriffen, nein, er sah es in der menschlichen Natur und in der Geschichte als den letzten auffindbaren Grund des Schicksals der Menschen wirklich vorhanden, und nahm es nur in seine Kunst herüber, weil er es fand, und weil er seine Kunst durchaus auf die Wirklichkeit gründen wollte. Höre man den ersten besten Menschen urtheilen, so wird man vernehmen: Er hat diese gute Eigenschaft, diese, diese, und es würde ihm gelingen, was er will, wenn der Mangel nicht wäre.

Wenn Der und Der nur Das nicht hätte; dies verdirbt, was alles Andere an ihm gut macht. So ist diese Gebrochenheit, indem das concrete Schicksal jedes Einzelnen aus ihr hervorgeht, zugleich selbst das allgemeine Schicksal aller Menschen, alles Menschlichen. Dadurch, wodurch die Shakespeare'schen Figuren schauspielerische Rollen, sind sie nun auch poetisch-wirkliche Menschen. Hebbel thut als Dramatiker, da das Drama es wesentlich mit der praktischen Seite der Menschen zu thun hat, ganz verkehrt, wenn er das Tragische in einen theoretischen Widerspruch verlegt, und den praktischen für obsolet erklären will. Die extremen Fälle dieses Schicksals sind in Kunst und Wirklichkeit die tragischen.

Wenn philosophisch (nach Hegel —) immer eine höhere geistige Stufe des Tragischen gefordert wird, so schreitet die Poesie umgekehrt, d. h. was der Philosophie die höhere Stufe, das ist der Poesie eine niedere, weil das sinnliche Moment, das ihr wesentliche, in jeder höheren Stufe der philosophischen Skala schwächer wird, die Anschauung, das Dramatische, Psychologische darin sich immer mehr in Reflexion, Rhetorik und Dialektik zerbröckelt. — Wie die Theologie früher, hat die Philosophie in neuerer Zeit die Poesie unterjocht und sich zur Stoff- und Gesetzgeberin der Poesie aufgeworfen, und so unter dem Vorwande der Bildung, der Poesie eigenstes Wesen gefährdet. Die Poesie wird nur dann wieder sich erheben können, wenn sie frei gemacht wird von diesem Joche. So wurde im Drama die Hauptsache, das was die Sinne anschauen, zur Nebensache.

— Hamlet's menschlicher Trieb kann sein individuelles Temperament, sein Naturell nicht besiegen; das ist's.

Wo irgend möglich, ist solche Charakterisirung vom tragischen Dichter zu suchen; so kann und muß die individuelle Gestalt, die er schafft, so individuell, und doch dabei so typisch werden, als nur möglich ist; dann wird kein Thun des Helden auffallen und die Kritik beleidigen; da es nun nicht auf Säulen oder gar Zierrathen dieses Menschenbaues, sondern auf dessen tiefsten Grund gestellt ist, nicht aus dem Charakter, sondern unmittelbar aus dem Boden erwächst, auf dem der Charakter selbst erwachsen ist. — Solche Gegensätze sind Weichheit und Härte des Naturells. Ein tragischer Kampf der Art entstünde, wenn ein Mensch mit weichem Naturell hart sein sollte, oder ein harter weich; wenn ein allgemeinmenschlicher Trieb von dem individuellen, bedächtigen, langsamen Naturelle Raschheit des Entschlusses gebieterisch verlangt; wenn ein edles Naturell gemein handeln soll (Brutus). — Der Streit des Menschen mit dem Individuum in sich ist der tragische Streit, wenn er sich nicht versöhnen, nicht hinausschieben, nicht vertuschen, nicht compensiren läßt, sondern zum Untergange der Existenz führet. — Durch dies Neuermittelte findet die Ansicht, daß Reflexion der Tragödie und ihrem Zwecke schädlich ist, d. h. Reflektiren der tragischen Personen über Recht und Unrecht, tiefere Begründung. Denn so wird die Tragödie ein Kampf elementarer Mächte, ein Kampf zwischen den Grundbedingungen der menschlichen Natur, wie sie unabhängig von Philosophie, Religion diesen selber als Bedingungen zu Grunde liegen. So können die Werke der tragischen Kunst selber Natur sein, nicht blos Naturdingen nachgeahmt; und so müssen sie von allen Menschen verstanden werden, von allen Bildungs-

klassen, Religionen, philosophischen Sekten, und können alle überdauern. So steht diese Kunst selbständig neben Philosophie, Geschichte, Religion, weil sie aus denselben ersten Quellen schöpft, ja noch naturwüchsiger als diese da; weil sie Hand in Hand geht mit der weltalten Volksweisheit, die Religionen, Philosophieen, nicht allein Conventionen der Denkweise überlebt hat und noch überleben wird. — Also: Widerspruch einer unabweisbaren Aufgabe — durch Einstimmung mit dem allgemeinmenschlichen Triebe — und dem Naturell Dessen, dem die Aufgabe geworden. Hier treffe ich, wie es scheint, mit Goethe zusammen, denn sein „Sollen" ist doch, was ich hier Aufgabe nenne, sein „Können" (oder vielmehr Nichtkönnen) das der Aufgabe widersprechende Naturell. — Hierin ist nun Shakespeare urschaffend, wie die Natur, weil er seine Tragödie auf die elementaren Kräfte baut, nicht auf Ableitungen von denselben, wie z. B. statt Gewissens Religion, oder nur eine positive Religion. Und das Gewissen siegt, z. B. im Macbeth, hier nicht, weil es das Rechte, sondern weil es das Stärkere ist. Denn auch in seinem Tode ist diese Stärke des Gewissens zu lesen, wenn derselbe auch nur eine unwillige Anerkennung, und diese sich für etwas Anderes ausgiebt. Was Goethe das „Wollen" nennt, ist, dünkt mich, dasselbe mit dem, was er „Sollen" nennt. Nur weil in Fällen, wie in dem des Macbeth, die Willkür einstimmt in das Sollen, d. h. weil hier nicht bloße Ueberwallung, sondern Entschluß die Schuld einführt, nur das scheint Goethe'n zu der Verwechselung gebracht zu haben. Denn der Wille selbst, der sittlicher Natur ist, darf im Trauerspiele nicht beim Helden Platz finden, sonst wird die

gegenſtehende Macht, der er verfällt, zur unſittlichen, und das Ganze ein Sieg des Unſittlichen über das Sittliche. Eben deßhalb aber, weil Shakespeare auf dem Boden der Natur ſteht, (nicht als Gegenſatz zum Sittlichen, hier iſt der Weltlauf gemeint —) und das Gewiſſen ſiegen läßt, weil es ſich in Wirklichkeit, wenn auch nicht im Beginne des Kampfes, als das Stärkere, der Leidenſchaft Ueberlegene erweiſt, iſt er zugleich ein ſittlicher Dichter; da der Weltlauf ſelbſt im Zuſammenhange ein ſittlicher iſt. Deßhalb verweiſt Shakespeare auch nicht auf eine andere Welt, die die Schulden bezahlen ſoll. Dies iſt das Gebiet der Poeſie, das Gebiet der Sinnlichkeit, das ſie nicht überſchreiten darf, ohne ihre beſten Kräfte einzubüßen. Sie bleibt hier ſinnlich, und widerſpricht eben darum doch nicht der Moral; ſowie Mächte des Bewußtſeins ſtreiten, wird das Problem ein philoſophiſches, es ſteht dann auf der Reflexion, dann kämpft Geſichtspunkt mit Geſichtspunkt, das Feld des philoſophiſchen Dialoges, und die Ausführung kann nur eine rhetoriſche werden. Auf jener Seite des Elementaren, der Sinnlichkeit und Anſchauung ſtehen die Griechen, Shakespeare und Goethe; auf der Seite der Reflexion Schiller und die franzöſiſchen Klaſſiker. Jener Werke werden den Philoſophen ein ſo fruchtbares Material geben, wie die Wirklichkeit, die Natur und Geſchichte, aber ſie werden nie ganz im Gedanken aufgehen, ſo wenig wie dieſe; jede Philoſophie wird ſich an ihnen verſuchen und Ausbeute finden, wie an der Wirklichkeit ſelbſt; dieſe dagegen ſind aus einer gewiſſen Philoſophie oder aus einer Convention hervorgegangen, und ſind nur für dieſe und mittelſt dieſer zu faſſen und zu ge-

nießen. — Alſo: Widerſpruch einer unabweisbaren, durch die Natur gegebenen Aufgabe mit einem ebenfalls elementaren Stärkeren in derſelben Natur, Widerſpruch zwiſchen Aufgabe und Vermögen. Brutus unternimmt eine Aufgabe vom Freiheitstriebe diktirt, die im Widerſpruche mit ſeinem ſanften, menſchlichen Naturell ſteht und geht daran unter, durch Schonung des Antonius. Im Lear ebenſo; ſein Leiden geht aus dem Widerſpruche ſeines Naturelles mit der Lage, in die er ſich ſelbſt gebracht hat. Goneril ſagt das ausdrücklich: der Alte will noch immer den König ſpielen, nachdem er uns die Krone gegeben; laſſen wir das zu, ſo wird ſeine Schenkung uns zum Hohne. Auch im Coriolan iſt der Widerſpruch ſeines Naturells mit der Aufgabe, die die Pietät ihm ſtellt. Im Egmont iſt der Widerſpruch ſeines Naturells, das ſanguiniſch-leichtſinnig iſt, mit ſeiner Aufgabe, klug und vorſichtig zu ſein. Aber dieſer Widerſpruch, der ein dramatiſch und theatraliſch ſehr fruchtbares Motiv iſt, wird blos lyriſch ausgeſprochen und nicht dramatiſch-theatraliſch ausgebeutet. Der allgemein-menſchliche Trieb der Vorſicht tritt ihn nur einmal an durch Oraniens Warnung und Abgang, — Oranien iſt gewiſſermaßen das Geſpenſt in dieſem umgekehrten Hamlet — und ſchnell iſt dieſer „fremde Tropfen“ aus ſeinem Blute entfernt. Dieſe Vorſicht liegt nicht als Trieb in ihm ſelbſt, der ihn mit ſeinem ſanguiniſchen Naturell in inneren Kampf brächte, in dem dieſes ſiegte, ihre Mahnungen kommen nur von Außen. Der Keim iſt da, aber nicht zur gegliederten Pflanze gezogen. — Das Problem in der Geſtalt des Hamlet, oder vielmehr die Geſtalt Hamlet's überhaupt hat Goethe'n nicht losgelaſſen;

er bringt in seinen meisten Stücken jenen Gegensatz, aber in zwei besondere Gestalten vertheilt, Clavigo, Carlos ꝛc. Wunderlicher Weise ist der ganze Gegensatz im Faust, und die eine Seite davon auch noch im Mephistopheles besonders personifizirt enthalten. Dadurch verliert der Kampf dramatisch, und wird ein mehr lyrisch-rhetorischer, d. i. ein Kampf der Meinungen, Lebensansichten. Auch im Othello ist dieser Widerspruch zwischen der Eifersucht, die in einem allgemein-menschlichen Triebe begründet ist, also in einem Nichtglauben, und einem Naturell, das ganz einfältig und gläubig ist, ganz auf den Glauben gestellt, zwischen einem Argwohn und einem Gemüthe, welches das Vertrauen selbst ist. — Auch im Charakterlustspiele ist dieser Widerspruch das dankbarste Grundmotiv. Vergleiche Holberg's geschwätzigen Barbier. Seine Aufgabe ist, sein geschwätziges Naturell zu besiegen, aber dieses ist unbesieglich und bringt ihn um Befriedigung seines Glückstriebes, der ihm jene Aufgabe gestellt. Papageno in der Zauberflöte. — Dieser Widerspruch, wie in ihm der tragische Kampf, wie aus ihm die tragische Schuld und der Untergang folgt und er selbst das tragische Leiden ist, ist zugleich der fruchtbarste Keim des guten Dramatischen und die Vorbereitung der daraus folgenden schauspielerischen Effekte. — Dieser Widerspruch, oder diese widersprechenden Eigenschaften: der Antrieb zur Rache aus Pietät und das unüberwindliche Naturell, oder Rachsucht und Unlustscheu sind das Wesentliche im Hamlet. Die anderen Züge seines Charakters, seiner Persönlichkeit sind nicht wesentlich; sie sind ihm gegeben, um das unangenehm Wirkende des Wesentlichen darin zu überkleiden, um unserer Sympathie für ihn den an-

genehmen Mischtheit hinzuzuthun. Das Humane, Sanfte ist der Schwäche verwandt, die Redekunst, die theoretische Ueberlegenheit ist oft mit der praktischen Schwäche zusammen, deßgleichen die Kunst und Lust des Intriquirens, der Verstellung — eigentlich weiblicher Waffen. Das Grübeln ein Begleiter des melancholischen Temperaments, der Kunstfreund, Schauspielerdilettant reihen sich ungezwungen dem Geistreichen an; die feine fürstliche Repräsentation, die bei aller Vertraulichkeit fremde Vertraulichkeit abhält, das Vornehme, Edle der Erscheinung gehören dem Stande, sind Kostüme. — Nur nicht zu vergessen, daß beide streitende Mächte auch aus der Situation sich sehr leicht erklären lassen. Auch ein Zahmerer als Hamlet würde durch solche Beleidigung zur Rache getrieben werden, und der Macht eines Königs gegenüber, der solcher Dinge fähig ist, als wir wissen, kann wohl auch ein Stärkerer eingeschüchtert werden. — Die Situation weckt einen Trieb, stellt eine Aufgabe, der der Mensch nicht gewachsen ist, oder zwingt ihn, eine solche Aufgabe an sich zu stellen, die mit seinem eigensten Wesen im Widerspruche ist, die er deßhalb nicht lösen kann. Der innere Kampf ist das Leiden, der äußere bringt den Untergang. Er unternimmt ein Wagniß, in dem er umkommt, und zwar bewußt, im mehr oder weniger klaren Vorgefühle des Unterganges. Hier ist von Recht und Unrecht nicht die Rede. — Coriolan will Consul werden; er unternimmt eine Aufgabe, die durch Volksschmeichelei führt, wobei er Rollen spielen muß; eine Aufgabe, der sein Stolz nicht gewachsen ist, und die daher mißlingen muß. Wenn er aber so stolz ist, warum will er Consul werden? Das wäre das Wollen

eines Ehrgeizigen. Da muß die Pietät ihn zwingen. Dadurch wird die Stärke der Pietät gezeigt, die am Ende ihn doch stürzt, doch nicht seinen Stolz, nur seine Rachsucht. — — Die dunkle Tiefe der Charaktere soll in der Kunst mit dem heiteren Reiche des Bewußtseins vertauscht werden, so will es die Philosophie; sie vergißt, daß das Poetische eben in jener dunkeln Tiefe wohnt und das heitere Reich des Bewußtseins nicht poetischer, sondern philosophischer Boden ist, und nicht der Anschauung, sondern der Reflexion, nicht dem Dramatischen, sondern dem Rhetorischen gehört. Licht wollen die Philosophen, aber der Poet Farbe. — — Seelen zu tragischen Charakter-Problemen: er kann sich nicht unterordnen, er kann sich nicht schicken, nicht schmiegen. Er kann sich nicht verbergen, verstellen. Er kann keinen Muth, keine Hoffnung fassen. Er kann seinen Witz, Spott nicht unterdrücken. Er kann nicht vertrauen, oder sich Niemand anvertrauen; ein Solcher könnte allerlei Rollen spielen, um Denen auszuweichen, die, wenn sie sein Vertrauen hätten und wüßten, was ihm fehlt, ihm helfen könnten. Er wäre zuweilen schon daran, sich zu entdecken, und kehrte mit künstlichem Ausweichen wieder um. — Einer kann keiner noch so weisen Furcht nachgeben. Einer kann sich nicht beherrschen (im Lear Alle, bis auf Edgar). Er kann nicht lügen. Er kann keinen Zwang ertragen, die Abhängigkeit von keinem Andern. Die Situation müßte nun gebieterisch das von ihnen verlangen, was sie nicht leisten können. — Bei Schiller findet man solche Motive ohne Nothwendigkeit einer Gestalt geliehen, oder doch vereinzelt, und mehr aus der Situation, als aus dem beharrlichen individuellen Wesen

der Personen ausfließend, z. B. das zweckwidrige Thun der Maria Stuart bei der Zusammenkunft mit Elisabeth, wo sie sich in ihr Verderben schilt, wo sie klug ihrem Affekte gebieten müßte. Wenig Augenblicke zuvor war sie eine ganz Andere, da sie schwärmte wie ein Pensionsmädchen, nicht wie ein Mittel- oder Mischding von mörderischer Buhl- und Betschwester. Shakespeare, wenn er einmal jene Scene gewollt hätte, würde aus ihren Bedingungen den ganzen Charakterkern der Maria Stuart geschaffen haben. Es wäre Unenthaltsamkeit, Unmacht über sich selbst gewesen, bei seinem Verständnisse des Passenden. Und in der That, das wäre der Charakter der historischen Maria Stuart gewesen. In Elisabeth hätte ihr die Gewalt über sich selbst gegenübergestanden, d. h. die Gewalt über ihr Aeußeres, wobei sie gleich leidenschaftlich sein konnte, wie Maria. — — Goethe trifft immer an dieses tragische Grundwesen, obgleich er seiner nie dramatisch mächtig wird, und in der Praxis gewöhnlich bei der bloßen Beschaffung des Materiales stehen bleibt, man weiß nicht ob aus Absicht, aus Widerwillen gegen das eigentlich Dramatische oder aus Mangel dramatischen Instinktes. So, wenn er sagt, der Verstand und eine zweckgemäße Leidenschaft dürften nicht in die Tragödie entriren, es sei denn zum Nachtheile des Helden; der blinde Zug, der den Helden dahin oder dahin führe, sei sein Schicksal. Hier erkennt auch Goethe die dunkle Tiefe des Charakters an, das, was sich der poetischen Darstellung so willig anbietet, aber nicht erklärt werden kann, und deßhalb der Rhetorik und philosophischen Auffassung widerstrebt, als den Quell des Tragischen, und protestirt gegen alles Reflektiren

der Charaktere über sich und ihre Intentionen. Das Dämonische. — Also die Situation zwingt ihnen eine Aufgabe auf, die ihrem innersten Wesenskerne entgegengesetzt ist, und sie gehen unter, weil sie diese nicht lösen können, die vergebliche Anstrengung danach ist das Leiden. (Die Sphinx ein Symbol.) Der eigentliche Kampf ist in der Seele des Helden. — Im Tasso hat Goethe den Melancholiker gezeichnet, und ist, Hamlet vor Augen, einen Schritt weiter in das Bereich des Dramatisch-Theatralischen eingedrungen. Hier ist jene charakteristisch-dramatisch-theatralische Figur des Widerspruchs vorhanden. Nur wird das Ganze zu einförmig und der Vers klingt zu lyrisch-konventionell, ist zu lang rhythmig für wirkliches Theaterspiel und läßt sich nur deklamiren, nicht sprechen. — Richard II., Hamlet, Lear sind Temperamentsmenschen, Macbeth, Coriolan, Richard III., Othello Leidenschaftsmenschen, Romeo steht in der Mitte zwischen beiden. Dort herrschen die kleinen Motive vor, hier die großen; denn die Temperamentsmenschen haben keinen Zweck, den sie erreichen wollen, umgekehrt, ihr Wesen widerspricht allem Zwecke, und sollen sie einen erreichen, so ist ein äußerer Zwang nöthig, da sie selbst der Erreichung fortwährend entgegenarbeiten. Ihr Leben ist kein mächtig nach einer Richtung treibender Strom, wie bei dem Leidenschaftsmenschen, sondern eine Mosaik von Reizungen und Ausbrüchen des ihnen gehörigen Affektes, in welchen sich alle von außen erweckten fremden Affekte neutralisiren. So bei dem Melancholiker die unangenehmen, bei dem Sanguiniker die angenehmen Gefühle; — Goethe hat auch das sanguinische Temperament in einem Dramenhelden personifizirt, im

Egmont, aber diesem fehlt es eben nach beiden Seiten des Handelns und Leidens. Eine Gestalt aber, die weder handelt, noch leidet, giebt wohl ein Genrebildchen, doch keine Tragödie, und nur ein tragisches Genrebildchen, wenn auch ein reizendes, ist Egmont. — Apollonius im Himmel und Erde hat jenen Widerspruch in sich: er könnte glücklich sein und machen, wenn er den gesunden Leichtsinn besäße, den seine Situation von ihm fordert, so hat er das Leiden, da er sich aber nicht zur Schuld hinreißen läßt, geht er nicht tragisch unter. —

Bei Goethe wie bei Shakespeare handelt es sich stets um etwas Ideelles, um Etwas, das über der gemeinen Wirklichkeit steht, die Charaktere sind Menschen, aber aus der ersten Hand der Natur, gleichsam Mustermenschen — nicht im moralischen Sinne. Die Darstellung aber ist so, daß sie das Ideelle in greifbare Wirklichkeit verwandelt und das Wunderbare so nahe bringt, daß es ist, als hätten wir mit diesen Menschen jahrelang gelebt. —

Tragische Probleme.

Tragische Probleme: Ungeduld, und eine Aufgabe, bei der Geduld und Selbstbeherrschung die conditio sine qua non ist — Lear, Coriolan. Gewissermaaßen auch Romeo. — Naivetät, zu große Offenheit, bei einer Aufgabe, die Verstellung fordert. Auch Stolz verachtet die Verstellung. Coriolan. Edelmuth auch. Ein sanft gestimmtes Gemüth und eine Aufgabe, die Strenge verlangt. Hamlet, Brutus. — Ein skeptisches Gemüth, und eine Situation, die Glauben verlangt. Ein träges, und eine Situation, die Anstrengung verlangt. Hamlet, fett,

kurzathmig. „Auch wär'st du so träg'" ꝛc. sagt der Geist. — Diesen tragischen Widerspruch finden wir schon bei Sophokles. Im König Oedipus ist der Widerspruch der Aufgabe, dem gedrohten Verderben auszuweichen, was nur durch Besonnenheit geschehen kann, mit einem leidenschaftlichen, oder vielmehr affektvollen, leicht reizbaren Naturell, das jene Besonnenheit nicht hat. Wirklich geht diese charakteristische Figur, wie er immer nach klarem Verständniß der Lage strebt, und dieses immer wieder durch sein reizbares, jähzorniges Temperament gestört wird, diese Figur im Kleinen, die im Großen das Stück selber ist, durch des Helden ganze Rolle. Das ist die Ursache, warum dieser Oedipus das theatralischste Stück der Alten in unserem Sinne ist. Was aber den Unterschied von Shakespeare macht, ist, daß die Situation eine willkürliche ist, nicht ethisch, sondern positiv religiös gefaßt, eine Grille der Götter, oder des Fatums. Dann ist die Fabel nicht geschlossen, es sind zwei verschiedene Stücke, Lajus, Oedipus. — In der Leidenschaft selbst ist eben schon der tragische Widerspruch, daß sie mit ihrem Affekte zusammen ist, daß dieser Affekt stets ihren Zweck zu vereiteln trachtet, den zu erreichen sie den Verstand anstrengt. Lear bringt sich in die Situation, sich nach Anderen richten zu müssen, die nun Herrscher sind, was er früher war; sich nach Anderen richten, sich in die Lage Eines, der nicht herrscht, zu schicken, das kann er nicht; daran geht er unter. In solchen Fällen sieht der Held in der Schuld die Tragweite derselben nicht, aber es muß immerhin ein Erfahrungsgesetz, eine allgemein bekannte Regel sein, gegen die er darin sündigt. Und Lear's Hauptschuld liegt doch in der Verstoßung der guten Tochter

— Weil ich wiederum eine Erzählung schreiben muß, worüber ich die sämmtlichen Erwerbnisse meines nun wieder ein Jahr alten Studiums des Dramas verlieren könnte, so sei noch ein Satz von Goethe, der Vieles von dem hier Entwickelten in nuce enthält, hierher gesetzt: Im Trauerspiele kann und soll das Schicksal, oder welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind (— bei offenem sehenden Auge, so würde die Shakespeare'sche Formel lauten) da- oder dorthin führt, walten und herrschen; sie muß ihn niemals zu seinem Zwecke abführen; der Held darf seines Verstandes nicht mächtig sein, (— das wäre der Affekt perennirend gedacht; denn in der Leidenschaft ist das Moment des Wissens, daher der Freiheit —) der Verstand darf gar nicht in die Tragödie entriren, als bei Nebenpersonen zur Desavantage des Haupthelden. —

Bedingungen des dramatischen Lebens.

Es zeigen sich uns drei Bedingungen des dramatischen Lebens. Das Schauspiel bedarf des Dichters, des Schauspielers, des Publikums. Der Dichter will Poesie, er will sein Talent austönen. Der Schauspieler will eine Unterlage für seine Kunst; das Publikum will Unterhaltung. Nun läßt sich der Fall denken, daß jeder dieser drei Faktoren sich auf Kosten der anderen beiden geltend macht. Im besten Falle wird daraus eine Einseitigkeit. Herrscht der Poet, so wird der Schauspieler zum bloßen Sprachrohre, Vorträger, Deklamator, er kann sich nicht ausleben als Schauspieler, er wird höchstens zum denkenden, fühlenden Deklamator fremder Worte, was er nicht als seine eigenste Aufgabe ansehen

kann, er thut, was er thut, mehr dem Dichter oder der Poesie zu Liebe; herrscht der Schauspieler, so wird die Poesie übel daran sein, gewiß aber das Publikum weniger. Jedenfalls sieht man, ist es besser, das Schauspielerische herrsche vor. Denke man sich einen Schauspieler von großer, poetischer Anlage, so wird dieser ein besserer Autor sein, als ein Poet, der nicht große schauspielerische Anlage hat. —

Chronikalische Erzählung.

Warum machen die wilden Zeiten, wenn wir in der Chronik davon lesen, solchen Eindruck von kräftiger Frische, von natürlicher Großartigkeit? Die Ursache ist, daß wir eine Menge gleich wilder oder wenigstens derber Thaten, Worte, Gedanken finden, von denen die eine uns immer den Maaßstab für die andere giebt, ohne daß sich etwas dazwischen findet, das nach unserem heutigen Maaße gemessen werden müßte. Zugleich der Wechsel, dann der Mangel an dem Detail, welches wilde Großheit peinlich macht. Die Geschichten kommen mehr der Phantasie als dem Gemüthe nahe, denn das Gemüth wird zumeist vom Detail affizirt, die Phantasie mehr vom Ganzen und Großen und einzelnen Momenten, als vom Wechsel. Feine Züge machen gewaltsame Thaten unwahrscheinlich und peinlich. Dies ist zu merken für den historischen Roman, der, je weiter zurück er vor unserer Zeit liegt, desto weniger in unserem Sinne innerlich und psychologisch detaillirt werden darf. Es muß eine Uebereinstimmung aller Einzelheiten statt finden — die poetische Wahrheit.

Epiſches, lyriſches und dramatiſches Talent.

Die Bedingung alles poetiſchen Schaffens iſt eine erhöhte Stimmung. Wenn der Gegenſtand ſich nicht völlig von der Stimmung loslöſen, ſie zum bloßen Hintergrunde und Beleuchtung machen kann, dann wird die Konzeption lyriſch. Der geringere Grad von Lebendigkeit der Phantaſie, der ihre Gebilde unter den Bedingungen der Erinnerung darſtellt, bezeichnet das epiſche, derjenige Grad, dem ſich das eigene Gebilde in völliger Gegenwart aufdrängt, das dramatiſche Talent. Bei beiden letzteren tritt das Gebilde als ein ſelbſtändiges Weſen aus dem Mutterſchooße der Innerlichkeit heraus, wird objektiv, ein Ding, das dem Schaffenden gegenüberſteht als auf ſich ſelbſt; bei der erſteren bleibt es innerhalb der Subjektivität; das gedichtete Leiden und Thun fühlt der lyriſche Poet als ſein eigenes, wenn er ſich auch ſelbſt in eine andere Perſönlichkeit hineinverſetzte; der epiſche und dramatiſche aber als das eines beſonderen, von ihm ſelbſt unabhängigen Weſens; der letztere fühlt dieſe Zuſtände ſeines Geſchöpfes, wenn auch als eines fremden, doch mit derſelben Intenſität, mit der der Lyriker das eigene fühlt. Der Lyriker ſchaut Zuſtände, der Epiker Geſtalten, der Dramatiker die Zuſtände von Geſtalten. Die extenſive Seite repräſentirt der Epiker, die intenſive der Lyriker; der Dramatiker beide, die eine durch die andere modifizirt. — Aus der Farbe oder Stimmung entwickelt ſich zunächſt die Mehrheit ihrer Faktoren in der Einheit einer menſchlichen Geſtalt, d. h. des Helden in ſeiner charakteriſtiſchen Figur — immer in dem Sinne, wie man von einer muſikaliſchen Figur ſpricht — gewiſſer-

maßen die sichtbare Veräußerlichung derselben in einer aus ihnen zusammengesetzten Geberde. So sah ich den Erbförster zuerst, — ehe ich noch von der Fabel etwas wußte, — in der Geberde, in der der Schauspieler sprechen muß: „So sollte man doch gleich die Bestien todtschießen" — „Recht muß doch Recht bleiben" und „ich hab' Unrecht." —

Einheit der Poesie und Schauspielkunst in der dramatischen.

Wir dürfen nicht des Helden Partei gegen das Schicksal nehmen in der End- und Totalstimmung; er muß selbst sein Verderber sein, aber, indem er es wird, müssen wir zwar das Ende voraussehen, dürfen aber die Sympathie für ihn nicht verlieren; er ist so, daß er unglücklich werden muß, aber wir müssen ihn lieben, obgleich er so ist, das ist die Hauptregel der Tragödie. — Rhetorik der Leidenschaften und Affekte, charakteristische; Rhetorik des Seelenzustandes der Personen ist im Drama jederzeit nothwendig; schädlich aber und zu verwerfen alle Rhetorik des Poeten. — Die dramatisch schöne Sprache ist die, welche mit dem Seelenzustande der Personen, den sie darstellt, zusammenfällt, die also den Schauspieler, der sich in Charakter und Situation versetzt, nicht zwingt, sie zu vernichten (L. Schröder's Aeußerung —), sondern im Gegentheil. — Goethe nimmt zu den Regeln der Poesie noch die der Malerei — aber dem Dramatiker liegt näher die lebendige Malerei d. i. die in der Zeit, die Schauspielkunst, der mehr erlaubt ist. Der Philosoph sucht immer nach geistigem Gehalt, z. B. nach dem höheren Grade des Erhabenen, der Poet hat es mit Anschauungen zu thun, nicht mit Gedankenkombinationen.

Je philoſophiſch höher dieſelben, deſto geringer poetiſch. Die ſogenannte Bühnengerechtigkeit und das Kunſtwerk an ſich ſind nicht zwei nebeneinandergehende Arten, von denen man ſagen kann, gut wenn das andere dabei iſt, wenn nicht, ſchadet's nicht. Sie müſſen im Drama beide einander organiſch durchdringen. Die dramatiſche Kunſt iſt eine Syntheſis der beiden Künſte, der Poeſie- und Schauſpiel-Kunſt.

Keine Tugendhelden. Tragiſche Formel Shakespeare's.

Dadurch ſind Shakespeare's Tragödien ſo ewig wahr, daß er durchaus keine Tugendhelden vorbringt, nur Züge der Natur. Sie unternehmen ein Wagniß, zu deſſen Durchführung ihre Natur nicht geeignet, ja die der entgegengeſetzt iſt, der das Wagniß gelingen könnte. Daraus folgt das tragiſche Leiden. Seine Helden haben alle etwas Impoſantes; das läßt den Nachahmer leicht fehlgreifen, weil der wohlfeilſte Weg, eine Geſtalt impoſant zu machen, der iſt, daß man ihr ein tüchtig Theil von dem Uebergewichte des höheren Begehrungsvermögens über das niedere giebt. Aber in Shakespeare's Geſtalten ſiegt nie die Freiheit, die Vernunft, auch nur vorübergehend; was in ihnen die Gewalt hat, was an ihnen imponirt, iſt die Gewalt der Leidenſchaft, eben die Gewalt, das Uebergewicht der niederen Begehrungskraft über die höhere. Der wirklich vernünftige Menſch wäre überhaupt der ungünſtigſte Gegenſtand für die Tragödie, ſchon wegen der Unterordnung von Gefühl, Begehren und Phantaſie in ihm. Es braucht deßhalb kein Verbrecher zu ſein. Bei Shakespeare iſt das Tragiſche, wenn ein Menſch ſeine Totalität aufgiebt, und ein falſcher

Bruch eines einzigen Triebes wird. Wenn Ein Begehren im Menſchen ſo rieſig anſchwillt, daß eine förmliche Verrückung des geiſtigen und ſinnlichen Organs entſteht, wenn eines davon alles Blut des Körpers in ſich ſaugt, ſo daß die anderen darüber verkümmern; eine Aufhebung aller Harmonie, eine geiſtige Entzündung, die mit dem Tode des Organismus endet. Von ſeinen tragiſchen Figuren übt keine auch nur Eine Tugendthat. Das iſt's, worin Goethe Shakespeare gefolgt iſt, nur daß er an die Stelle des Imponirenden die Liebenswürdigkeit des Helden ſetzt. Die Perſonen bei Shakespeare, in welchen das obere Begehrungsvermögen das ſtärkere iſt, gehen nicht unter, z. B. Edgar. — Man kann das ganze Verfahren Shakespeare's aus dem Streben nach dem Typiſchen ableiten. Die poetiſche Abſtraktion geht auf den Typus, wie die philoſophiſche auf die Idee. — Soll nun die Handlung ein Typus ſein, ſoll ſie, wie Leſſing ſagt, „zu ihrem eigenen Ideale ſimplifizirt werden" — ſo iſt die Thätigkeit dabei eine doppelte, alle ſchlechthin individuellen Züge müſſen entfernt, dafür typiſche hereingenommen werden; darauf muß alles Neuhinzuthun und Immerwiederausſcheiden ausgehen; ſo müſſen auch die Charaktere Typen ſein, d. h. Alles, was nicht zu dem Typus, der die Aufgabe des Stückes iſt, ſtimmt, was nicht ſelbſt ein Theil dieſes Typiſchen iſt, muß heraus. Die Scenen und Geſpräche müſſen Typen der erregten Natur, oder des bloßen Lebens, gleichgültige Mimen nicht blos des Staats-, Kriegs-, Geſchäfts- und Geſellſchaftslebens ſein. Auch der Cauſalnexus muß durchaus typiſcher Natur ſein; Alles im Drama muß ſein, nicht, was wohl einmal ohne Unwahrſcheinlichkeit geſchehen konnte, ſondern wie es im-

mer geschieht, wie es die Regel ist. Das ist die einzig statthafte Idealität des Dramas, wie aller Poesie. Mit der reintypischen Behandlung ist die Geschlossenheit, Ganzheit, Einheit, Vollständigkeit, Uebereinstimmung und Nothwendigkeit d. i. die poetische Wahrheit gesetzt. —

Das Typische im Drama.

Auch bei der historischen Tragödie ist es die Hauptsache, den Typus im Stoffe zu sehen, dann Alles, was zu diesem Typus, der den ganzen Causalnexus in sich enthält, nicht gehört oder ihn stört, wegzuthun, was nicht wegzuthun ist, in Schatten zu rücken, daß es sich nicht verwirrend oder aufhebend in den Typus eindränge. Dazu ist Epitomirung der Geschichte nothwendig, wodurch z. B. ganze, lange Verhandlungen in Eine Scene zusammenfallen. Die Concentrirung hinsichtlich der Personenzahl, und die zur Charakteristik, Menschendarstellung nothwendige Breite heißt die bloßen Werkzeuge, wo sie nicht zur engsten Fassung des Typus unentbehrlich sind, wegwerfen, und die Thäter der Thaten auch zu deren unmittelbaren Ausführern machen. Das historische Detail, und die Thathandlungen, die einander bedingen, und dieses Bedingen selbst steht nun nackt da, und muß durch poetisch-schauspielerisches Detail belebt und illusionsfähig gemacht werden, doch muß auch dieses Detail typisch sein. Dazu ist ganz ideale Behandlung von Zeit und Ort nothwendig. Der Typus muß aus dem Stoffe herausgesehen, der Charakterwiderspruch gesucht werden, der den Typus zu einem tragischen macht, auch im historischen Drama. Die eigentliche Thathandlung muß kurz, rasch und trocken abgethan werden, die Spielscenen müs-

sen wesentlich den Typus darstellen und den Grundgedanken des Stückes ausführen. — Es gehen also in der Tragödie drei Zusammenhänge neben, über oder durcheinander hin, der causale, ideale, (tragische); der schauspielerische, (die Rollen); der pragmatische, der ethische, und der psychologisch-plastische. Je mehr sie in Einen zusammenfallen, desto besser die ethische, die pragmatische, die schauspielerische Reihe. —

Zum Dialoge bei Shakespeare.

Dialogische Figuren, besonders „die Herauswickelung." — — Je gerader die Linie, desto mehr Biegungen muß der Dialog machen. Gewöhnlich aber hat, wie das ganze Stück, so auch das Gespräch seine Verwickelung, die auf dem Punkte, wo man meint, sie muß sich entwickeln, sich neu verwickelt. Wenn es gilt, daß Einer dem Anderen etwas Wichtiges sage, dann tritt die analytische Form ein. Entweder mag sich der Eine nicht bloßgeben, weil er nicht weiß, ob er trauen soll, oder seine Mittheilung und sein Charakter ist so, daß er sich der Mittheilung schämt; oder er meint erst andere Punkte erledigen zu müssen, die den Anderen vom Verständniß oder Eingehen abhalten können, oder er will die Wichtigkeit herausheben, oder er will den Anderen nicht erschrecken, und sucht ihn erst vorzubereiten, oder der Affekt überschlägt sich, er braust auf und kann nicht zur Mittheilung kommen vor Ergüssen des Affektes, die sich dazwischen legen. Oder es gilt, etwas zu melden, was man verabscheut, und der Abscheu vor der Sache geht auf ihre Erwähnung über, und man schiebt sie immer wieder durch ein Dazwischen, zu dem man den ersten, besten Vorwand nimmt, um eine

Weile hinaus. Oder man bringt vorher, was die Erwähnung recht wirkungsvoll machen muß, ehe man an dieſe ſelber geht. Oder man hat den Zweck, den Anderen erſt recht zu ſpannen, oder in die Stimmung zu bringen, in der man wünſcht, er erfahre, was man ihm zu ſagen hat. Auch bloße Ungeſchicklichkeit kann unabſichtlich auf ſolche Weiſe veriren, was dann komiſch wirkt, oder, iſt die Sache ſchlimmer Natur, durch den Kontraſt ſie noch ſchlimmer erſcheinen läßt. Oder Gutmüthigkeit will durch vorher gezeigte Theilnahme und halbausgeſprochenen Troſt die Wirkung der Meldung ſchwächen, was aber nur noch mehr martern kann; oder es iſt der Triumph der Schadenfreude, die mit dem, was der beſte Biſſen und Gipfel für ſie iſt, zögert, um den Genuß der Erwartung zu verlängern. Auch Pedanterie kann ſo verfahren. Kurz, der Motive, die dies Verfahren, zu retardiren, rechtfertigen, giebt es unzählige. Im „Erbförſter" ſind auch dergleichen, z. B. die Vorbereitungen vor des Förſters Rath an Robert, ſeine Braut nicht zu verwöhnen. Beſonders aber die Meldung des Forſtläufers — Weiler — an den Förſter von dem Schuſſe. Auch das Hinausſchieben des Thüröffnens im fünften Akte gehört hierher. — Es iſt dies zugleich eines von den Retardirmitteln, um Gehalt und Charakterdetail anzubringen, auch tragiſche Naturtöne; und überhaupt um das ſich Ueberſtürzen des Vorganges zu verhindern, und uns die Situation einzutiefen, uns darin heimiſch zu machen, dem an ſich Haſtigen Breite zu geben, die Stimmung austönen zu machen. Da nun das Drama Alles concentrirter, und gewiſſermaßen excerpirt wiedergiebt, die einzelnen Vorgänge auch härter aneinander rückt, ſo

fällt in die Augen, von welcher Bedeutung dies Kunstmittel sein muß. Auch lassen sich so bequemer noch allerlei erklärende Züge dazu bringen. Gar nicht davon zu reden, daß es das beste Vehikel für Theaterspiel bietet. Soll aus einer schnellgewordenen Situation wieder Etwas entstehen, so ist dies Mittel unentbehrlich, weil, was wir als dringliches Motiv erkennen sollen, uns erst deutlich geworden, und sich uns überzeugend eingetieft haben muß. Dies Mittel macht es uns erst möglich, eine reichere Handlung klar auseinander zu halten und den einzelnen Momenten Perspektive, dem Ganzen Haltung zu geben. Bloße Expositionsscenen können durch dasselbe unterhaltend werden. Es ist auch wirklich dasjenige seiner Mittel, das Shakespeare am meisten gebraucht, womit er besonders den Reichthum seiner Momente in Haltung bringt und seine großen, raschen Schritte balancirt, wie es den französischen Klassikern das Mittel ist, ihrer Armuth aufzuhelfen. Wenn man es eine dialogische Figur nennen darf, so ist diese dramatisch das, was die Metapher überhaupt poetisch ist. Jedes solche Gespräch ist ein Bild des ganzen Stückes. Solche dialogische Figuren sind Gliederung des Naturlautes, Auseinanderhaltung des Seufzers, Inhaltsaufweisung der Interjektion — Monolog, Kampf, Bewegungsmühen, Meldung, Exposition, Ausweichen, Steigerung, Rath, Zurede, Umkehrung, Unordnung, das Analogon der lyrischen. — Parenthese, wenn der Angeredete vor der eigentlichen Entgegnung noch etwas Anderes bringt. Das aus der Konstruktion Fallen, oder die Verwirrung, wenn Zerstreutheit, Vorausnehmen eines Erwarteten in Gedanken ꝛc. eine Rede verwirrt, die etwas

Anderes betrifft. Ein schönes Beispiel: Hamlet's Rede über die üble Sitte des Trinkens in Dänemark, während er mit Horatio die Erscheinung des Geistes erwartet, wo zwar noch Aufmerksamkeit genug vorhanden ist, den Stoff der Rede fortzuspinnen, aber nicht genug, auch der Form Rechnung zu tragen. Das ex abrupto, wenn z. B. Einer spricht, und die Assoziation der Ideen, die sich an ein gleichgültiges Wort hängt, etwas dem Gegenstande des Gespräches Fremdes in das Gedächtniß bringt, wo der Kontrast vielleicht ein Lächeln abnöthigt, das aus dem Gesprochenen nicht verständlich ist. Dann, das Abspringen, das absichtliche oder unabsichtliche von Etwas, das unangenehm oder langweilig ist, auf einen anderen Zustand, das sich ein anderes Gespräch Ausbitten ꝛc. Das Nachsinnen mit seinem typischen Zubehöre. Dies typische Zubehör ist eben die beste Beglaubigung der Vorgänge, die dem Dramatiker zu Gebote steht. Die unbelauschten Züge zeichnen die Existenz. —

Nachahmung.

Die Poesie gründet sich auf Nachahmung. Aber sie ahmt nur das Wesentliche nach, sie wirft das Zufällige weg. Sie ahmt den Weltlauf nach, wenn sie erfindet, aber in ihm eben nur das Wesentliche, dasjenige, was sich jederzeit als wesentliches Zubehör ausweiset. Ihr Hauptangenmerk geht darauf, durch Geschlossenheit Dem, was sie aus dem Ganzen des Weltlaufes nimmt, das Gepräge eines Ganzen für sich zu geben, den Kreis abzuschließen. Ein solches typisches Zubehör ist Schuld und Strafe, Charakter und Schicksal, als Folge seines Thuns. Es zeigt uns Charakterformen verkörpert, die

uns aus der Erfahrung bekannt sind. Es sind Menschen, wie wir selbst, in denen nach Hinwegnahme des Zufälligen ebenfalls einer jener Typen erscheint. Findet nun der Dichter in der Geschichte, oder in seiner Erfahrung ein faktisches Zubehör von Schuld und Leiden, das ihn ergreift und das auch Andere zu ergreifen verspricht, so ist dies ein tragischer Stoff. Oft ruft uns, nach den Gesetzen der Assoziation, ein einziger vom Dichter fruchtbar gewählter Zug — als Theilvorstellung — ein ganzes Zubehör von Zügen — eine Totalvorstellung eines vollständigen typischen Charakters in's Gedächtniß, und wir selbst müssen ex ungue leonem ergänzen. —

Einheit der Intention.

Der ideale, psychologisch-ethische Gehalt des Stoffes entwickelt, aber in der Darstellung. Er ist die eigentlichste Seele des dramatischen Stoffes. Es darf bei der Ausbildung desselben nichts als nur diese Seele zur Erscheinung kommen, nichts ihr Fremdes hinzu erfunden werden. Die Glieder dieses Leibes sind die sogenannten schauspielerischen oder Theater-Effekte. — Man kann die französische Form oder Methode die mechanische, die Shakespeare's die organische nennen. Hierher gehört die Goethe'sche, die nur zu episch ist, dorthin die Lessing'sche und Schiller'sche. —

Das Unterhaltende.

Ich glaube, Shakespeare's ganze Theorie und Methode aus der Aufgabe, möglichst gut zu unterhalten, herleiten zu können. Möglichst gut, und möglichst lange. Schlechte Unterhaltung wird man bald satt, um etwas

zu beschaffen, das möglichst lange unterhält, in dem also das Unterhaltende eine Menge Modewechsel überdauert, muß dies Unterhaltende auf das rein Menschliche, auf das Bleibende in Welt und Menschen als Stoff beschränkt werden. Ferner so angeordnet, daß der Verstand bei öfterem Genusse der Unterhaltung immer noch neue Momente und Beziehungen finden kann, die das alte Interesse immer wieder erneuern können. Und so ist am Ende die Kunst nichts, als die beste Unterhaltung, und das Kriterium eines Kunstwerkes, daß es unterhalte, gleichviel ob es alt oder neu ist, daß es morgen unterhalte wie heute, daß das Interesse desselben nicht abnehme durch öftere Wiederholung, im Gegentheil mit jeder Wiederholung gewinne. Das Schauspiel steht Jedem offen, es muß daher auf Alle denken, nicht blos einen Menschen, eine einzige Bildungs-, Alters- oder Geschlechts-Stufe vor Augen haben. Greis, Mann, Weib, Jüngling, Jungfrau, Knabe, Kind soll das Schauspiel gleicherweise unterhalten, d. h. alle Kräfte des Gemüthes zugleich, denn jene Altersstufen unterscheiden sich hauptsächlich durch das einseitige Vorwiegen einer derselben. Im Ganzen sind alle Figuren Shakespeare's, mit und ohne Absicht, gute Gesellschafter, selbst Hamlet ein ausgezeichneter. Vorzüglich seine Humoristen. Es ist allen seinen Figuren nicht blos darum zu thun, wie es jetzt im Drama gebräuchlich ist, dem Zuschauer Das nackt und bloß zu geben, was er von der Geschichte wissen muß; wenn sie dem Dichter diesen Dienst leisten, so fügen sie noch den hinzu, den Zuschauer durch die Art und und Weise, wie sie dies thun, zu unterhalten. Darum ist bei Shakespeare nicht blos das Ganze durch Span-

nung interessant, sondern er weiß jeder Rede, jedem vorübergehenden Momente noch durch das Unterhaltende des Vortrages, durch Lebendigkeit und Charakteristik ein Interesse zu geben. Man denke an Scenen, die eigentlich ihrem Inhalte nach außer dem Stücke liegen, z. B. den Empfang der Schauspieler im Hamlet, dann, wie er sie entläßt, und dem Polonius anbefiehlt, sie gut zu unterhalten. Darin liegt ein Hauptgrund, warum Shakespeare so selten peinlich wird, weil er uns nicht nur mit dem Stücke, sondern auch in dem Stücke unterhält. Und wie weiß er auf diese Weise die Absicht zu täuschen, zu rühren ꝛc., zu verstecken. Dadurch gelingt es ihm, den Aufbau seiner Effekte so erscheinen zu lassen, als wüchsen sie von selber. Er ist in seinen Effektvorbereitungen scheinbar so unbefangen, als wüßte er selbst nicht von Dem, was sich da während seiner Scherze vorbereitet, er scheint mit allem Anderen mehr beschäftigt, als mit einem solchen Vorhaben, während andere Dichter häufig mit ihren Effektvorbereitungen selbst so beschäftigt und absorbirt sind, daß sie vergessen, den Zuschauer zu beschäftigen, daß er ihre Absicht nicht merkt. —

Schiller's Wallenstein.

— Ich kenne keine poetische, namentlich keine dramatische Gestalt, die in ihrem Entwurfe so zufällig, so krankhaft individuell, in ihrer Ausführung so unwahr wäre, als Schiller's Wallenstein; keine, die mit ihren eigenen Voraussetzungen so im Streite läge, keine, die sich molluskenhafter der Willkür des Dichters fügte. Keine aber auch, in welcher diese Unwahrheit und innere Haltlosigkeit mit größerem Geschicke versteckt wäre. Hinter zwei

Decken; erstlich des Kostümes, — Fürst, Feldherr, des Gebietens gewohnt —, dann unter den reichsten Falten einer weiten, prächtigen Diktion. Jenes Kostüme ist in der That vollendet; der Heeresfürst, der Befehle gewohnte, reißt zur größten Bewunderung hin, aber der Wallenstein, der Mensch selbst, der eigentliche dramatische Charakter, der in diesem Kostüme stecken soll? Unter allen seinen Motiven ist nur eines wahr, die äußere Nothwendigkeit; alle anderen sind geradezu unbegreiflich, und stets Handlung und Wort im direkten Widerspruche. In den Reden zuweilen ein Macbeth, ein Coriolan, im Handeln, oder vielmehr im Nichthandeln ein Hamlet. Die Handlung ist die des Hamlet: ein Mensch, der etwas thun soll, und nicht kann, und endlich zur Strafe gedrängt wird, es zu thun. Hier wie dort sehen wir einen Menschen, in dem ein Gedanke vergebens ringt, aus eigener Kraft zur That zu werden. Die einzelnen Anstrengungen dazu werden allmälig zu einer äußeren Macht, die ihn zuletzt zwingt. So der vorgegebene Wahnsinn Hamlets, der den König erst aufmerksam macht, die Probe mit dem Schauspiele, die den König überzeugt von dem, was Hamlet will, und eine Intrigue hervorbringt, die endlich den Hamlet zum Handeln nöthigt, wo es seinen eigenen Untergang hervorbringt. Dort Wallenstein, der mit den Schweden unterhandelt, wegen Verrathes. Man kommt dahinter, eine Intrigue gegen ihn zwingt ihn zu dem, was er aus alleinigem eigenen Antriebe nicht zu thun im Stande ist, aber auch erst dann, wo es mißglücken muß. Die Aehnlichkeit geht weiter. Hier spielt Wallenstein in seiner geträumten Ueberlegenheit mit den anderen Figuren, wie dort Hamlet. Hier der Rechen-

meiſter, der ſein eigen Leben hineingerechnet, dort der Feuerwerker, der mit ſeinem eignen Pulver auffliegt. Wie iſt Hamlet ein ſolcher geworden? Ein geborener Fürſt und das theoretiſche Studiren; dazu körperliche Einflüſſe, Fettleibigkeit. Aber wie Wallenſtein? Wie mußte der Menſch beſchaffen ſein, der in unruhigen Zeiten in ſo ſchwindelnder Schnelle vom gemeinen Edelmanne zum Reichsfürſten aufſtieg, zu ſolcher Macht und Anſehen anwuchs, daß ſein eigener Kaiſer vor ihm zitterte? Man ſollte meinen, es müſſe ein Menſch geweſen ſein von raſcheſtem Entſchluſſe, ein Menſch, der die Gelegenheit beim Stirnhaar zu erfaſſen wußte, ein Menſch von kühn umgreifender Gemüthsart, unbedenklich in den Mitteln, nie irrend in ſeinem Urtheile über Menſchen, und wenn ja, eher aus zu ſchlechter, als aus zu guter Meinung. Beides ſagt auch der Wallenſtein Schiller's von ſich aus, „denn ſelbſt den Fürſtenmantel, den ich trage, dank' ich Verdienſten, die Verbrechen ſind". So ſpricht er von ſich, und wie iſt er in ſeinem Handeln? Hier iſt er Poſa's Bruder, ſein Handeln der reine Gegenſatz ſeines Redens. Wahrlich, dieſer Wallenſtein wäre einfacher Edelmann geblieben, und dem Kaiſer wäre es nie eingefallen, vor ihm zu zittern. In Allem iſt er das Gegentheil von dem, für was er ſelbſt ſich hält, er hält ſich für kühn umgreifend, und iſt blos zu kleinen Ränken fähig, nicht zu einer entſchiedenen That; er hält ſich Allen überlegen, und iſt der Spielball Aller. Wo er uns überzeugen ſollte durch wirkliche That, da verweiſt er uns auf die Geſchichte. Da können wir leſen, was er war und was er geworden; wie das geſchehen, wie das möglich war, das mache der Leſer mit ſich ſelbſt aus.

Aber es ist ja auch Schiller nur zuweilen, wenn es ihm einfällt, mit dem historischen Wallenstein Ernst, eigentlich hat er ja im Sinne, uns die ideale Gestalt zu zeigen, die das Resultat seiner tragischen Studien war, die Gestalt, über die der Affekt keine Macht hat. — Wozu die Astrologie? Ist es dieser Aberglaube, der erklären soll, wie aus dem historischen Wallenstein ein Hamlet geworden? Nein. Er ist Hamlet von Haus aus, und die Astrologie giebt seiner natürlichen praktischen Schwäche nur den Vorwand, mit dem er sich bei sich selbst entschuldigt; hier muß der Aberglaube thun, was dort der Zweifel, wenn Hamlet sich sagt: Der Geist kann ein Versucher aus der Hölle gewesen sein; denn als alle Zeichen stimmen, worauf er vergeblich gewartet, handelt er denn nun? Nein; er sucht nach neuen Vorwänden, nicht handeln zu müssen. Ich kann mir denken, wie Shakespeare diese Schwäche Wallenstein's behandelt haben würde, jedenfalls symbolisch; so daß seine Leidenschaft die dunklen Orakel der Sterne nach seinem Bedürfnisse und so, selbst unbewußt, gezwungen hätte, zu reden, was er wollte. Es wäre ein interessanter Versuch, das Emporkommen des Schiller'schen Wallenstein's nach seiner Natur nachträglich zu motiviren, aber eine mühselige Arbeit. Welche ungeheuren Maschinen müßten angewendet werden, den retardirenden Charakter durch die Gewalt der Umstände zu Handlungen zu zwingen, die ihn vom gemeinen Edelmann so zu sagen wider seinen Willen bis zum Reichsfürsten und Kaiser neben dem Kaiser hinaufhöben. — Aber, hat er seine vor dem Stücke liegende Vergangenheit vergessen, so vergißt er im Stücke selber immer wieder, wer er eigentlich ist. Was berech-

tigt ihn denn zu sagen: „dein falsches Herz hat über mein gerades gesiegt“? Im ganzen Stücke haben wir nichts von dieser Geradheit seines Herzens gesehen; wir haben gesehen, daß sein Herz nicht die Macht hat, ihn zu einem einzigen geraden Schritte zu treiben, im Gegentheil. Seine Zweideutigkeit, in der er gegen den Kaiser und gegen die Schweden zugleich falsch ist, haben wir kennen gelernt, auch allerlei kleine Dinge, die nicht nach Geradheit aussehen. Daß er seine Briefe von Illo und Terzky schreiben läßt, und diese so in die Schlinge schiebt, aus der er seinen eigenen Kopf zieht; sein Benehmen in der Sache mit der Klausel, dann gegen Buttler sind wahrlich keine Belege für seine Herzensgeradheit. Mir war's immer komisch, wenn ich an die Stelle kam: „ich hab' auf Dank ja nie gerechnet.“ Wie? kommt er sich selbst auf einmal als ein uneigennütziger Wohlthäter vor, oder will er's dem Publikum weismachen, er sei ein solcher gewesen? Nun wahrlich, er kennt das deutsche Publikum besser, als sich selbst. Wie geht diese Furcht, dies Hamletsche Fliehen vor der That und der Verantwortung durch das ganze Stück und alle Personen. So möchte Gordon den Wallenstein gerettet wissen, aber als Buttler die Verantwortung auf ihn wälzen will, wie schiebt er sich diese vom Halse. Dieser Gordon ist ein widerliches Geschöpf der Sentimentalität, das dem historischen Boden eben so sehr widerspricht, wie alle Charaktere im Stücke, es sind Schauspieler unserer Zeit, die sich ein äußerlich täuschendes treues Kostüm jener wilden, unbedenklichen Zeit umgeworfen haben. Wallenstein's Harnisch verwandelt sich oft in den Schlafrock eines deutschen Professors, er scheint oft wie ein Iffland'scher Hofrath, der die fire

Idee hat, der Feldherr dieſes Namens im dreißigjährigen Kriege geweſen zu ſein. Im fünften Akte verwandelt ſich ſein Koſtüm in ein antik-griechiſches. Wahrlich, der reale Wallenſtein, und auch ein Shakespeare'ſcher poetiſcher hätte nicht jenen Mantel idealiſtiſcher Reſignation umgenommen; er hätte jedenfalls getobt, wenigſtens innerlich, und wenn er eine Rolle ſpielen wollte, gewiß eine andere geſpielt, als die eines ſentimentalen Sokrates. Aber es war dem Dichter ja um eine Geſtalt zu thun, die das Reſultat ſeiner tragiſchen Studien illuſtriren ſollte. So haben wir denn in ſeinem Wallenſtein ein Bild, wie es ein Landſchafter machen würde, der verſchiedene Geſichtspunkte in Einem vereinigen wollte. Wie breit iſt die Rolle des Wallenſtein angelegt, und doch bleibt er uns unverſtändlich. Shakespeare weiß mit wenig ſtarken Strichen ein unendlich klareres Bild zu geben, ſelbſt ſein Hamlet iſt ein Wunder von Beſtimmtheit gegen dieſen Wallenſtein. Wie kommt das aber? Weil Wallenſtein ein geiſtreicher Mann iſt, der über ſo viel Anderes wunderbar ſchön und geiſtreich ſprechen muß und daher wenig Raum übrig behält, um Das zu ſagen, was er uns eigentlich ſagen müßte. Und dann, weil dieſer weite, darüber gemalte Mantel die inkonſequente Zeichnung verbirgt. So knapp ausgeführt, wie die Shakespeare'ſchen Helden, würde die Unwahrheit und Inkonſequenz des Charakters allen Denen in's Geſicht ſchlagen, die jetzt den Wald vor Bäumen, den Menſchen vor ſeinem Redeſchmucke nicht ſehen. Goethe hat Schwächlinge, aber er giebt ſie für nichts Anderes aus, er macht ſie höchſtens liebenswürdig, aber hier ſollen wir Schwächlinge bewundern; Schiller bietet alle Kraft ſeines großen

Genius auf, sie als Helden erscheinen zu lassen. Ein Held hat Intentionen, er reflektirt nicht; wenn er es thut, so ist es darüber, wie er seine Intentionen verwirklichen kann. Wallenstein hat keine Intentionen, ihn treibt nicht eine Leidenschaft, eine Absicht vorwärts, er weiß nicht was er will. Bei einem Helden ist der Verstand im Dienste einer Intention, er will etwas; bei Wallenstein ist es umgekehrt, Andere reden ihm zu, er selbst will nicht. Die Schiller'schen Charaktere sind eher das Gegentheil der Shakespeare'schen. Shakespeare würde aus dem Wallenstein dessen eigenes Ideal gemacht haben, während die Idealität, die der Schiller'sche hat, diesem von Außen und widersprechend aufgeladen ist. Shakespeare und nach ihm Goethe konstruiren den Charakter aus seiner Schuld, d. h. sie richten diesen so ein, daß die Schuld sich ohne Weiteres aus dieser seiner Anlage erklären läßt. Von dieser Charakteranlage aus idealisirt nun Shakespeare den Charakter, so daß eben dasselbe, was ihn schuldig werden läßt, unseren Antheil an ihm erregt, zunächst die Kraft, schuldig werden zu können. Er verfährt mit seinen Helden aus Novelle oder Geschichte wie Tizian, Rembrandt, Rafael mit dem Originale, das sie portraitiren; er macht eine Totalität aus ihnen, d. h. er idealisirt sie durch Steigerung des Wesentlichen, durch Fallenlassen des Unwesentlichen, durch Hervorheben des Zusammenhanges; er macht sie gleichsam sich selber ähnlicher. Dagegen hat Schiller sich das absolute Ideal des Menschen konstruirt; wenn er einen Helden idealisirt, so heißt das: er mischt Züge, die seinem Originale eigenthümlich sind, mit Zügen jenes allgemeinen Ideales; er verfährt, wie ein Maler thun

würde, der etwa die Venus von Milo in das Portrait einer beliebigen Dame hineinmalen wollte, gleichgültig, ob dieſe Züge nun einander widerſprechen oder nicht. Es lag für einen Shakespeare nahe genug, was Wallenſtein für den Kaiſer gethan, Dienſte, die, wie der Schiller'ſche ſagt, Verbrechen waren, und den Undank des Kaiſers, als er ihn zu Regensburg den Fürſten opferte, die eben um jener Dienſte willen ihn haßten, zu Motiven Wallenſtein's zu machen. Schiller ſtellt den Wallenſtein ſo dar, wie ihm eine ſolche Schuld eben am fernſten liegen mußte. Was man von dem hiſtoriſchen Wallenſtein weiß, wäre in eines Shakespeare's Hand zu einem grandioſen Bilde geworden. Der Schiller'ſche, ein Zungenheld, wie das deutſche Publikum ſie gerne hat, ſpricht Dinge, die meiſt wundervoll ſchön ſind, wenn man ſie ſich von Schiller ſelbſt geſprochen denkt, und die ihm nicht leicht ein Anderer nachſprechen wird; das Meiſte aber davon iſt in Wallenſtein's Munde unwahr, wie die ganze Geſtalt. / Das Idealiſiren beſteht darin, eine Geſtalt durch Erhöhung zum Ideale ihrer ſelbſt zu machen; nicht darin, ſo viel als möglich Sentimentalität in einen gegebenen Charakter hineinzutragen, unbekümmert darum, daß die Geſtalt dadurch aufgehoben wird. Ein ſentimentaler Wallenſtein iſt gar kein Wallenſtein mehr. Goethe maskirt die Schwäche nicht, Schiller aber giebt ihr einen blendenden Anſchein von Kraft. Das äſthetiſche Urtheil darf nicht vom ſittlichen getrennt werden, wonach wir beſtochen werden, in der Poeſie ein Thun zu bewundern, das uns im wirklichen Leben mit Widerwillen erfüllt. So ſchlecht die Wirklichkeit ſein möge, es iſt mehr wahre Poeſie darin, als in der idealen Verklärung der Schwäche,

als in einer idealen Schattenwelt. Shakespeare würde uns auch für das Bild des wirklichen Wallenstein interessirt haben, aber ohne zweideutiges Werben um unsere Liebe für ihn, und das ist's, was ich an Shakespeare sittlich finde, denn dem Schlechten soll unsere Liebe nicht gewonnen, unser Gefühl für das Gute und Schlechte soll nicht durch das Schöne verwirrt werden. — Nach Schiller's Vorgange ist es fast unmöglich geworden, das Schlimme anders in der Tragödie zu bringen, als unter dem glänzenden Firniß des Schönen und Liebenswerthen. Und unter Schiller's Stücken wiederum ist das Gift am feinsten und sublimirtesten eben im Wallenstein. — Weit entfernt, daß Schiller eine unsittliche Absicht gehabt hätte, er war ein so streng sittliches Gemüth, daß ihm das Schöne immer ohne daß er es weiß in's Gute übergeht. Was ihn persönlich entschuldigt, das ist eben in seinem Wallenstein das Gefährliche, daß, wo er uns blos ästhetisch für das Schlimme interessiren will, er uns zugleich moralisch dafür gewinnt; das Publikum hat diese Gutherzigkeit instinktmäßig herausgefühlt, und solche Gutherzigkeit am unrechten Flecke will es nun in der Tragödie, und wenn der Dichter auch grundsätzlich diesem Motive des Beifalls aus dem Wege geht, so kommt es gar nicht auf den wahren Grund, sondern meint, der Dichter habe gewollt, was ihm, dem Publikum, an Schiller so gefällt, aber er habe es nicht gekonnt. —

Andeutungen über Philosophie und Dichtung. Antikes und modernes Drama.

— Durch die philosophischen Schulsysteme wird das Naturtalent des Dichters beirrt, es hat keinen Nutzen

von solcher Lektüre, es muß seine concrete Richtung verlieren. Besser, man geht von der greifbaren Wirklichkeit aus. Ich gehe von keiner Philosophie aus, denn die, auf welche ich meine Untersuchungen gründen wollte, könnte aus der Mode kommen, ehe ich fertig werde. Ich gehe von der menschlichen Natur aus. — Meine Beschäftigung mit Shakespeare ging lediglich aus dem Triebe hervor, als ausübender Künstler von ihm zu lernen; vom Standpunkte des Ethikers oder des ästhetischen Philosophen ihn zu betrachten, dazu entging mir mit dem Berufe der Wille. Ich betrachte seine Werke nach der technischen Seite. Jede Kunst schließt ein Handwerk in sich ein; das Handwerk der Kunst nenne ich den Theil derselben, der gelehrt und gelernt werden kann; wo das Handwerk aufhört, da beginnt erst die eigentliche Kunst. Gar Mancher, oft nicht schlecht Begabte, bleibt lebenslang im dramatischen Handwerk stecken; gleichwohl führt der Weg zur künstlerischen Vollendung durch seine Werkstätte, und die glänzendsten Geister haben ihre Verachtung des Handwerkes durch die Unvollkommenheiten ihrer Kunstwerke bezahlen müssen. Der ausübende Künstler sollte daher die dramatische Kunst zunächst von keinem anderen Gesichtspunkte, als von dem des Handwerkslehrlings in's Auge fassen. — Unter allen Künstlern, die ich kenne, ist am schwersten bei Shakespeare das Handwerk von der Kunst zu trennen, weil sein Schaffen ein vollkommen organisches ist. Um die Gründe für das Kleinste seiner äußeren Form zu finden, muß man ihn als Künstler, nicht als Philosoph betrachten. Betrachtet man die dramatische Kunst vom Standpunkte des philosophischen Aesthetikers, so fehlen in der deutschen Literatur

sehr tüchtige Führer nicht. Doch möchte ich nicht dazu rathen, wenigstens nicht, ehe man des Handwerkes vollständig gewiß ist, praktisch wie theoretisch. Wer die dramatische Literatur der neueren Zeit in Deutschland in's Auge faßt, wird dem üblen Einflusse des zu zeitigen philosophischen Studiums überall begegnen in dem qualitativ und quantitativ ungeheuren Uebergewichte der Intentionen über das künstlerische Handwerk. Die Luft schwirrt von Seelen, die keinen Leib finden. Die ungeheuersten Aufgaben, neben völliger Unkenntniß der allerersten und einfachsten Mittel zur Ausführung auch der leichtesten dramatischen Aufgabe. Der feine Duft ist die letzte Hand der Künstlerin Natur an der Pflaume; wir beginnen die Schöpfung der Pflaume mit dem Dufte; wir fangen den Bau eines Thurmes von der Spitze an. Ich glaube, nicht allein für den Künstler, für den Menschen überhaupt ist es kein Glück, wenn er zu früh an das Studium der Philosophie herantritt, wenn er die Dinge früher durch das Glas die Abstraktion, als durch das natürliche Auge kennen lernt; ich verkenne keineswegs den hohen Werth der Philosophie, nur meine ich, sie sollte der Schlußstein, und nicht der Anfang unserer Bildung sein. Für den Künstler ist der Nachtheil ein doppelter, dessen beste Stärke im natürlichen Auge liegt. Es ist bekannt, daß bei Sängern die Ausbildung der Gesangswerkzeuge unter der gleichzeitigen Uebung der Sprachwerkzeuge leidet; ähnlich schadet die Uebung der philosophischen Abstraktion der Ausbildung der künstlerischen, die innerhalb der Anschauung vollzogen werden muß, während jene die Anschauung hinter sich läßt. Klagt doch selbst unser großer Schiller, daß er, wo er

dichten wollte, unbewußt in's Philoſophiren gerathen, und umgekehrt. — In der philoſophiſchen Betrachtung wohnt im Gedanken beiſammen, was ſich im Raume feindlich abſtößt; ſie kann verbinden, was die Kunſt, ihr folgend, nur mechaniſch zu verzapfen vermag; ſie kann aus den heterogenſten Erſcheinungen ein Ideal bilden, weil ſie von aller endlichen Bedingung zu abſtrahiren vermag, ein Ideal, welches, poetiſch nachgeſchaffen, da die reale Erſcheinung von ihren Bedingungen nicht zu trennen iſt, zur Schattengeſtalt, zum Undinge wird. Die Philoſophie nimmt, bei ihrer Betrachtung eines poetiſchen Kunſtwerkes, von dieſem, was ſie handhaben kann, die direkt ausgeſprochenen Gedanken; ſie muß, was der Dichter den Sinnen zeigt, und was er unmittelbar zum Gefühle ſpricht, in Gedanken des Geiſtes überſetzen, wobei, wie bei allen Ueberſetzungen, oft das Beſte verloren geht, nämlich Das, was die Poeſie zur Poeſie macht, was ihr Denken und Schaffen von dem Denken, von der Spekulation der Philoſophie unterſcheidet. Der dramatiſchen Poeſie iſt die Geſtalt und ihre Bewegung, das poetiſch und ſchauſpieleriſch Ueberzeugende dieſer Geſtalt, die Leidenſchaft wichtiger; dies überſetzt der Philoſoph in die Idee einſeitiger Berechtigungen, und macht Das, was dem Dichter das Mittel war, in ſeiner Betrachtung zum Zwecke. Unterſucht der philoſophiſche Geiſt die poetiſchen Erforderniſſe, wie die des Erhabenen und Tragiſchen, ſo wird der ihm eigene Gang der Unterſuchung ihn von Stufe zu Stufe zum Geiſtigen, Abſtrakten hinaustreiben, unbekümmert ob die Poeſie, wenn ſie Poeſie bleiben will, ihm folgen kann; wo ihr die Lebensluft ausgeht, da fängt der Philoſoph erſt kräftig zu athmen

an; wie ihr wohl war, wo er sich beengt fühlen mußte. In der That ist das Aufsteigen im Philosophischen ein Absteigen im poetischen Genügen; je näher der Erde, den dunklen Mächten des Instinktes, die keine Frage thun nach ihrem Warum, desto gewaltiger wächst ihre wunderbare Gestalt, desto fester steht ihr Fuß; ihre Natur ist Gebundenheit, seine — Freiheit; je einträchtiger die gezwungene Ehe, desto entfremdeter sind die Gatten ihrer eigenen Natur. — Die Philosophie hat das unzweifelhafte Recht, den philosophischen Inhalt jeder Wissenschaft und Kunst, und so auch den der Poesie und ihrer Erzeugnisse, philosophisch zu erörtern; aber der junge Dichter, der sie bei diesem Geschäfte längere Zeit begleitet, kann leicht vergessen, daß sie die Poesie und ihre Werke nur philosophisch betrachten, aber nicht künstlerisch beurtheilen, und noch weit weniger, selbst künstlerisch schaffen zu lehren vermag; und, je geringer sein poetisches Talent ist, desto stärker wird der Einfluß der gewohnten philosophischen Betrachtungsweise auf ihn wirken, auch beim poetischen Schaffen ihren Weg zu gehen, welcher der Richtung, die der Dichter einschlagen muß, geradezu entgegengesetzt ist. Er wird zum Zwecke machen, was ihm nur Mittel sein sollte; er wird sein Gedicht nicht als Dichter denken, sondern als Philosoph; nun wird seine Aufgabe so schwer, als undankbar; er hat eine abstrakte Einheit in concrete Mannigfaltigkeit, Gedanken in Anschauungen, in Gefühle und Sinnesempfindungen, Ideen in Leidenschaften, einseitige Berechtigungen in geschlossene, ganze Menschencharaktere zu übersetzen, wobei im besten Falle immer ein ansehnlicher Bruch übrig bleiben wird. Es ist leicht, Gerste in Spiritus zu ver-

wandeln, aber er soll nun Spiritus wiederum auf Körner zurückführen; im besten Falle wird seine Arbeit eine dichterisch eingekleidete philosophische Absicht, aber kein Gedicht, im schlimmeren Falle ein lyrisch-rhetorisches Rechten zwischen Gesichtspunkten, ein dialektischer Kampf von Schattengestalten; die Menschen werden philosophisch-abstrakte Gedanken, sie denken und reden philosophisch-abstrakte Gedanken des Dichters. Von allem Dem, was er wissen will, wird er wenig oder nichts von den philosophischen Aesthetikern erfahren; ihre Werke werden dem schaffenden Künstler mehr schaden als nützen. Er muß von der unmittelbaren Anschauung der Wirklichkeit ausgehen. — Wer die deutsche Literatur, und besonders die dramatische, seit kurz vor dem Beginne dieses Jahrhunderts, mit unverblendeten Augen ansieht, der muß zugestehen, daß die Gefahr, von der ich rede, die Gefahr des Einflusses der philosophischen Betrachtungsweise auf das poetische Schaffen, keine bloße Möglichkeit, noch weniger ein bloßes Wahngebilde der vorausgreifenden Furcht ist, er muß zugeben, daß sie schon eingetroffen ist, und nicht erst jetzt, er muß beklagen, daß schon mit der Knospe unserer neuesten Literaturblüthe der Wurm entstand, und mit der Blume zunahm, die nun durch seine Schuld blätterlos steht. Es liegt in der Natur der Sache, daß der Geist der lyrischen Dichtung am wenigsten dabei zu Schaden kam; denn in ihr will und soll der Dichter ja nur seine eigenen Gedanken und Gefühle geben; er hat besonders in Goethe und Schiller Blüthen getrieben, die, unverwelklich, aller Zeit trotzen werden, von keinen anderen übertroffen; ich sage, der lyrische Geist, nicht blos die lyrische Gattung, denn viele

der besten seiner Leistungen finden wir, wo man sie nicht suchen sollte — im Drama. Und dem Drama mußte jener Einfluß vor Allem Schaden bringen, da in ihm die Poesie am meisten Poesie, am meisten unmittelbare Anschauung, sinnlich-begrenzte Darstellung sein muß. Denn die Gestalten der anderen Gattungen haben zum Stoffe und zum Schauplatz den unendlich dehnbaren inneren Sinn, zum Maaßstabe lediglich die Phantasie; die Gestalten des Dramas werden von wirklichen Menschen reproduzirt, und gemessen von den unbestechlichen äußeren Sinnen, vom Auge und Ohre. — — Noch eines durch seine Nachtheile wichtigen Einflusses, der das deutsche Drama berührte, ist hier zu gedenken. Er kam von den alten griechischen Tragikern. Den zwei ältesten von ihnen drohte nichts von jener Gefahr. Ihre Zeit und Nation hatte noch nicht die Nabelschnur der Natur durchschnitten; ihre Bildung — und wer möchte diese ihnen absprechen! — war eine wesentlich poetische und künstlerische, und keine philosophische, wie die Bildung unserer Tage. Unter mancher Entstellung der Natur durch willkürliche Konventionen hatten wir Poesie und Bildung verloren; nach beiden ging in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts das Streben der Deutschen; die damals aufblühende Philosophie bot ihre Hülfe zu beidem, und es ist begreiflich genug, wie, an das Schicksal des Pferdes in der Fabel erinnernd, das den Menschen gegen den Hirsch zu Hülfe rief, der Helfer zum Herrscher werden konnte. Es war eine Ahnung dieses Ausganges, daß wir uns zugleich zu jenen Alten wandten, um bei ihnen die Poesie zu suchen, die uns fehlte, und sie urwüchsig aus uns selbst zu entwickeln wir

weder unserer Zeit, noch unserem Volkscharakter die nothwendigen Bedingungen zutrauten. Indem wir aber Zugeständnisse, ohne die Nöthigungen, welche dieselben rechtfertigten, mit aufnahmen, so gesellten wir zum ersten den zweiten Fehler, und unser Drama mußte jenen zweideutigen Gewinn für das ganze Feld der Poesie mit doppeltem Nachtheile auf seinem besonderen Gebiete bezahlen. — Die griechische Tragödie stellt Heroen dar, ein Geschlecht, an Schönheit und Größe über den Menschen, welche sie spielten, und welche die Zuschauer des Spieles waren. Diese Mängel der Spieler vor der äußeren Anschauung auszugleichen, wandte man Maske und Kothurn an. Wir Neueren können den Gebrauch der Maske nicht begreifen; uns wiegt die Individualität schwerer, deren Ausdruck das Gesicht ist; während dieses der generischen Anschauungsweise der Griechen ein Körpertheil war, wie ein anderer auch, und ihnen mehr an der Harmonie desselben mit den übrigen lag, als an einem überwiegenden Vortreten desselben. Der Kothurn ist, selbst wenn wir uns in die Anschauungsweise der Griechen zu versetzen suchen, ja aus der Anschauungsweise jener Alten heraus, uns noch unverständlicher; denn die künstliche Verlängerung des unteren Beines mußte die Harmonie des Gliederbaues aufheben, und durch die Gewänder hindurch beim Schreiten das Knie zu hoch erscheinen lassen, ein Uebelstand, den ihr feines Gefühl an einer Bildsäule gewiß nicht ertrug. — Man nahm nun die feierliche Allgemeinheit und Gemessenheit, den mehr lyrischen Pomp und Nachdruck der Reden, wie er der übermenschlichen Gestalt und Schönheit von Heroen und dem bewegungslosen Gesichte angemessen war, in ein Drama herüber,

deſſen Perſonen Menſchen waren, und deſſen Darſteller ihr eigenes lebendiges, nacktes Geſicht trugen. Die philoſophiſche Betrachtung kann ihrer Natur nach nicht auf ſolche Umſtände der Anſchauung eingehen, aber wer Sinne hat, deren Schärfe noch nicht durch die Gewohnheit gelitten hat, ſich nach Innen zu richten, wenn etwas außer ihnen zur Kenntnißnahme auffordert, d. h. zu reflektiren, wenn es ſcharf zu ſehen gilt, die Augen zuzumachen, wo es gilt ſie offen zu machen, der wird zugeben müſſen, daß der Gebrauch der Maske, und was durch die Nothwendigkeit der ſinnlichen Uebereinſtimmung aller Theile der poetiſchen Wahrheit aus demſelben für das griechiſche Drama folgte, eben eines der vornehmſten, unterſcheidendſten Merkmale des antiken und modernen Dramas und zugleich einer der Gründe ſei, warum das letztere ſich hüten muß, von jenem zu entlehnen. — Wem das eben Geſagte nicht einleuchten ſollte, der denke ſich oder ſehe, wenn er es ſonſt kann, ein Stück von Sophokles auf dem modernen Theater. Wenn der Schauſpieler nicht unnöthige, dem Ton, Rhythmus und Inhalt ſeiner Reden widerſprechende mimiſche Künſte anwenden will, ſo wird momentan ſein lebendiges Geſicht zur Maske, ſeine Geſtalt zur Statue erſtarren müſſen, ein mindeſtens eben ſo unſchöner Anblick als eine Statue, der man durch Farbe und Beleuchtung den ganzen vollen Anſchein des wirklichen Lebens leihen könnte, nur dieſes ſelbſt nicht; wirkliches Leben, das den Schein des Unbelebten ſich ankünſtelt. Man denke ſich Hamlet oder die Gräfin Orſina — in Masken geſpielt! — Es iſt ein thörichter Verſuch, das altgriechiſche Drama ganz wiederherſtellen, oder auch nur theilweiſe es in unſer

modernes deutsches hineinbauen zu wollen, jenes Drama, das eben darum so vollkommen erscheint, weil es Nichts von anderen äußerlich entlehnt, sondern so ganz und gar bis in die äußersten Wipfel hinauf mit seiner Wurzel Eines war; oder daß wir endlich auf den Einfall gerathen könnten, in unserem Drama ein Ragout von dem Schmause aller Zeiten, Nationen und Gattungen chemisch zusammenzubrauen. Im Gegentheile müssen wir ein Drama suchen, welches unser sei, wie das griechische für die Griechen war; ein Drama, lediglich aus seinen Bedingungen entwickelt, nicht wie diese irgendwo, irgendeinst waren, oder endlich zu aller Zeit im Aether sein könnten, sondern wie sie in der Natur der Gattung, unserer Zeit und unserer Volksthümlichkeit gegeben, wirklich sein können und wirklich sind; als Gattung einer Poesie, die selbst nicht aus dem flüchtigen Tage, sondern aus dem Großen und Ganzen unseres wirklichen Lebens organisch hervorgegangen ist. — Den späteren in ähnlicher Weise auf unser Drama schädlich wirkenden Einfluß Calderon's übergehe ich, weil er wenigstens die großen Männer nicht berührte, die wir, wie sie als große Denker und Dichter und als Bildner der Nation die Heiligenbilder unserer Verehrung sind, gern auch als Wegweiser und Muster alles unseres poetischen Schaffens aufrichten möchten. Nur hindeuten will ich noch auf unser Studium des größten Epikers aller Zeiten, des alten Homer, welches uns verleitete, auch rein epische Schönheiten in unser Drama aufzunehmen, und es zum Orte machen zu helfen, wo, zu seinem Nachtheile, die Reize aller Dichtungsarten aller Jahrhunderte sich ein verwirrtes und verwirrendes Rendezvous gaben. — Durch

alles Das entstand bei uns die Lehre vom abstrakten Kunstwerke, in welchem nicht der Geist, sondern die zufällige äußere Form entschied, ob es für lyrisch, episch, oder dramatisch gelten sollte. So erhielten wir Gedichte, in denen eine Handlung nicht dargestellt, sondern dialektisch erörtert, lyrisch durchempfunden und episch geschildert wurde, sogenannte Literaturdramen. Die Wechselwirkung zwischen Schauspieler und Publikum hatte sie nicht erst fertig zu machen, und da die Aufführung dem Kunstwerke nicht zu nützen vermochte, so konnte sie natürlich nur schaden, und so war es nur folgerichtig, wenn man sie als eine Art Verunreinigung und Entweihung des Kunstwerkes ansah und es dem Dichter übel nahm, wenn er bei der Arbeit an die Aufführung gedacht zu haben und somit die Absicht zu verrathen schien, sein eigenes Kind der Schändung zu verkaufen. Diese Folgerichtigkeit hatte eine andere Schule nicht für sich, welche das sogenannte Bühnengerechte mit dem poetischen Kunstwerke mechanisch verbinden wollte, d. h. deren Grundsatz es war, das Poetische und das sogenannte Bühnengerechte abwechseln oder im besten Falle gleichgültig nebeneinander hergehen zu lassen; denn in der einen Meinung waren sie und alle übrigen Richtungen unseres dramatischen Schaffens einverstanden, daß beides, das Poetische und das Bühnengerechte durchaus verschiedene, ja wohl in manchen Fällen geradezu widersprechende Dinge seien. Gleichwohl hatten wir auf unseren Bühnen fast täglich den thatsächlichen Beweis vor Augen, daß poetische und theatralische Wirkung nicht nur Hand in Hand gehen, nein, daß sie völlig eins sein können. Und dies Vorbild, wenn nicht aus unserer Nation im engeren Sinne, doch aus

demſelben Volksſtamme, und faſt aus denſelben klimatiſchen und ſprachlichen Bedingungen hervorgegangen, in Geſinnung und Religion und Bildung uns unendlich näher ſtehend als der unumwölkte Himmel jenes in Raum und Zeit durch unausſprechliche Kluft von uns geſchiedenen Hellas, hatten alle Klaſſen der Nation mit einer Begeiſterung begrüßt, die das innere Bedürfniß bewies; während das von den Griechen und Romanen Entlehnte, wie eine Art vornehmer Luxus, nur allmälig und zuerſt nur bei den Gelehrten und durch ihre Bildung dem nationalen Charakter bereits Entfremdeteren Eingang fand. Und der Mann — unſer Stolz, daß er ein Deutſcher war —, der zuerſt und mit dem größten Nachdrucke auf dies ſtammverwandte Muſter zeigte, hatte nicht allein als ausübender Künſtler in ſeinen Dramen, ſondern auch als Kritiker in ſeiner Hamburgiſchen Dramaturgie, für den Aufmerkſamen Wege genug gebahnt, zum Verſtändniſſe Deſſen, worauf es hier vor Allem ankam, vorzudringen. Er hatte gezeigt, daß die Poeſie, die der Theaterwirkung fremd oder gar mit ihr unverträglich, eben keine dramatiſche war, und daß das echte Bühnengerechte eben nichts Anderes ſei als die natürliche Geſtalt der dramatiſchen Poeſie — das echte Bühnengerechte; denn auch das wies er bereits nach, daß es auch ein falſches gebe, beſtehe es nun in blos äußerlichem Schmucke der Scene für das Auge, in volltönender lyriſcher Rhetorik für das Ohr, in einem blos dichteriſchen Effekte, wo vorübergehend oder ſchlimmer gar für die Dauer des ganzen Stückes der Schauſpieler zum bloßen Deklamator wird, oder endlich in willkürlich eingelegten ſchauſpieleriſchen Effekten, in denen der Schauſpieler ſich

eigenmächtig losmacht von der Hand des Dichters, um auf Kosten des Ganzen zu wirken. Was Lessing fehlte, war das tiefere Verständniß des Tragischen beim Shakespeare, welches wir bei Goethe wiederum in Betrachtung durchdrungen, aber in seinen Dramen einseitig von der gleichfalls dramatischen Bedingung des Schauspielerischen abgelöset finden. Wie die deutsche dramatische Literatur, besonders in ihren dramatischeren Leistungen, gleichsam eine Reproduktion Shakespeare's aufweist, wo man nicht blos in den Grundanschauungen ganzer Werke eine Wiederaufnahme Shakespeare'scher Gedanken, sondern auch häufig in den wirkungsvollsten Scenen absichtliche Kopieen von Shakespeare'schen Scenen deutlich herauserkennt — so hatten ihre Heroen sich in die Eigenschaften getheilt, deren Gesammtbesitz Shakespeare zum dramatischen Dichter macht, sie hatten dieselben aber mit ganz verschiedenartigen, oft unverträglichen Einflüssen von anderswoher versetzt. Diese Vermischung scheint bei unseren großen Dichtern in Weimar zuletzt eine grundsätzliche geworden zu sein. In Schiller's Briefen an Goethe finden wir öfters angedeutet, einmal auch nackt ausgesprochen, den Satz: ein Gedicht sei desto poetischer, je weniger streng und vollständig es das Wesen seiner besonderen Gattung ausdrücke. Dies ist schon völlig herausgebildeter Gegensatz zu Lessing's Meinung, „ein Drama sei ein um so vollkommneres Gedicht, je mehr es Drama sei; das Drama müsse dramatische Schönheiten haben; was im Epos, im lyrischen Gedichte höchlich zu loben sei, das gereiche, in's Drama verpflanzt, zum gerechten Tadel, denn Schönes sei nur an der rechten Stelle schön." Die neue Meinung siegte, Lessing's Einfluß sank in dem-

ſelben Maaße, als er unentbehrlicher wurde; wo er allein helfen konnte, war man ſeiner am liebſten überhoben; es wurde immer bequemer, geringſchätzig auf ihn und ſeine Bemühungen herabzuſehen, als ſie zu nutzen, und von ihnen zu lernen. Und der thatſächliche Beweis ſteht heute noch zu erwarten, daß durch Vermiſchung der Gattungen etwas Poetiſcheres hervorzubringen ſei, als die ſtreng dramatiſchen Werke Shakespeare's ſind. — Werfen wir einen Blick auf das geheimnißvolle Weſen, welches das „Bühnengerechte" hieß, auf den Gegenſtand der Verachtung der excluſiven Dichter, die Milchkuh der ſogenannten Macher, das nothwendige Uebel für die Männer der Mitte, welches ſie gering zu ſchätzen vorgaben und doch im Schweiße ihres Angeſichtes ſuchten. Seine Geſtalt war eine doppelte, je nachdem es einem bereits fertigen „Kunſtwerke" nachträglich beigebracht, oder einem neu zu fertigenden zu Grunde gelegt wurde, welches letztere dann, weil es mehr äußere Kunſtfertigkeit als künſtleriſches Vermögen in Anſpruch nahm, zum Unterſchiede von jenem ſogenannten Kunſtwerke wohl ein Kunſtſtück zu heißen verdiente. Es beſtand aus einzelnen Handwerksknifſen, die weder organiſchen Zuſammenhang untereinander, noch zum Gegenſtande eine nothwendige Beziehung anſprachen, meiſt von alleräußerlichſter Art; ihre Anwendung verlangte weniger Kühnheit, als ſtumpfe Gleichgültigkeit gegen alle edleren Anforderungen von Geſchmack und Bildung; ein wirklich poetiſcher Geiſt und eine edle Natur waren die größten Hinderniſſe des Gelingens. Auch wirkliche dramatiſche Kunſtwerke, die für die Aufführung gedacht ſind, müſſen es ſich gefallen laſſen, noch einmal für die Bühne eingerichtet zu werden.

So die Shakespeare's. Man mißverstehe mich nicht dahin, als erklärte ich mich gegen alles und jedes Streichen bei Shakespeare; ich bin nur gegen jenes zweckwidrige Streichen, wodurch der causale Zusammenhang des Vorganges und die Nothwendigkeit seiner Tragik aufgehoben, und ein falsches Verhältniß der Theile und ihrer Bedeutung unter sich und für das Ganze hervorgebracht wird. Und nicht allein dies geschieht; wir haben es oft genug erlebt, daß selbst Schauspieler, selbst aus ihren eigenen Rollen Stellen entfernten, welche sie, wenn sie Schauspieler genug waren, ihr eigenes Interesse zu verstehen, vor allen anderen hätten hegen müssen. Leider muß gesagt werden: unter dem vereinten Einflusse der Macher und der exclusiven Dichter haben viele Schauspieler die Natur ihrer Kunst so gänzlich verkennen gelernt, daß sie auch in wirklich dramatischen Gedichten die lohnendsten Schauspieleraufgaben oft gänzlich übersehen, und sie entweder als „undankbar" entfernen, oder, was schlimmer, zu lyrisch-rhetorischen Wirkungen verwenden, womit sie gegen des Dichters, des Zuschauers, und ihr eigenes Interesse deklamiren, statt zu spielen und darzustellen. — — Jede Kunst schließt ein Handwerk in sich, einen Theil, der gelehrt und gelernt werden kann, und über welchen hinaus die eigentliche Kunst erst beginnt. Das Genie bedarf ihrer nicht, auch nicht der Rückführung des Werthes der einzelnen Kunstmittel auf ihr jedesmaliges Verhältniß zum Kunstzwecke; es bedarf keiner besonderen Vorschrift, denn das ist eben sein Wesen, daß es in Einer und derselben Anschauung alle Bedingungen der Gattung, und alle nach ihrem relativen Werthe umfaßt. Wir aber stehen ohne Ausnahme noch als Lehrlinge und

angehende Gesellen des dramatischen Handwerkes vor jenem einzigen Meister der dramatischen Kunst, und dennoch —! — Es ist nicht streng genug zu rügen, in welcher unverantwortlichen Impietät nicht allein die meisten einrichtenden Regisseure, auch die meisten Theaterintendanzen und Direktionen und Personale's bis zum geringsten Statisten herab mit Shakespeare verfahren, den sie doch nicht entbehren können. Das elendeste neuere Machwerk hat sich größerer Rücksicht von ihnen zu rühmen, als die vortrefflichsten Werke des größten Dramatikers, der fast allein die Würde ihrer Bühnen aufrecht erhalten muß. Man hat eben keine andere Rücksicht, als den eigenen Nutzen, und beschwichtigt, was selbst der Eigennutz, wenn er nicht ohne alle Einsicht ist, an diesem Verfahren tadeln muß, damit, daß „Shakespeare nicht todt zu machen sei". Man kann den Satz ihnen zugeben, denn wahrlich, sie haben Alles gethan, was möglich war, die Wahrheit desselben zu erproben. Und, da ich den alten königlichen Lear Shakespeare der Kindlichkeit seiner dankbaren Töchter, der deutschen Theater, überlassen muß, so ist freilich zuzugeben, daß äußerliches Schneiden und Zusammendrängen allein gewiß nicht im Stande ist, die Wirkungsfähigkeit seiner Dramen vollständig aufzuheben. Denn er hat schon vor der poetischen Ausführung das dramatisch Wirkende seines Stoffes so energisch zusammengedrängt, und das Wirkungslose als Wirkungswidriges, denn ein Drittes giebt es nicht, so unerbittlich hinausgewiesen, daß die Scheere des Einrichters sich nur an der freien Entfaltung versündigen kann, die der Dichter nach solchem Verfahren der Darstellung seines Vorganges vergönnen durfte, um alle

ſtörende Abſichtlichkeit der Wirkung zu entfernen. Aber jene dramatiſche Abſicht, in welcher der engſte Kern der Fabel ſchon die dramatiſche Wirkung des ganzen Stückes im Keime in ſich enthält, iſt nicht nachträglich erſt in ein Stück, dem dies fehlt, hineinzubringen, am wenigſten hineinzuſchneiden; der Einrichter eines ſogenannten abſtrakten Kunſtwerkes, in welchem jener dramatiſche Keim entweder gänzlich mangelt, oder doch zum dramatiſchen Baume ſich nicht entfaltet hat, muß ſich daher begnügen, für die eine große, ſelbſtthätig aus dem Innerſten herausdrängende und bis in die äußerſten Zweigſpitzen ſchwellende dramatiſche Wirkung eine Anzahl kleiner, einzelner, äußerlicher einzuſetzen. Zunächſt nun ſpitzt er die Aktſchlüſſe zu, wodurch die Stetigkeit des Ganzen aufgehoben und auf deſſen Koſten der einzelne Theil emanzipirt wird; dieſe Spitzung geräth dadurch, daß das Charakteriſtiſche, wenn welches darin vorhanden iſt, zurück- und die abſtrakte Handlung in den Vorgrund tritt, zu einer mehr lyriſchen als dramatiſchen Steigerung des Momentes; ferner ſucht er das Abtreten der Perſonen entweder durch epigrammatiſche Zuſpitzung oder durch lyriſch-deklamatoriſches Anſchwellen der Rede herauszuheben, was in der Theaterſprache „Abgänge machen" heißt. Der Macher eines ſolchen neuen Stückes verfährt dann in ähnlicher Weiſe. Zunächſt faßt er in's Auge, „was die Zeit bewegt", ſo heißen für ihn oft jene kranken Paradoxieen des Denkens und Fühlens, die hervorgegangen aus der Geburtsſtätte unſerer Kleidermoden, wie dieſe, erſt frappiren, dann unvermeidlich und zuletzt, wenn eine neuere ſie verdrängt, um dieſelbe kurze Tagesreiſe zu machen, lächerlich werden; jene Fragen, welche

die Geistreichen so aufregend beschäftigen, den Verständigen kaum ein verwundert-mitleidiges Kopfschütteln abnöthigen können, jener grillige, äußerste Fransenbesatz am Gewande der Zeit; dabei versteigt er sich auch wohl zu wirklichen Fragen des Jahrhunderts, auf die aber Niemand weniger zu antworten geschickt ist, als die Poesie; dann nimmt er prüfend durch, was irgend in der letzten Zeit auf den Brettern Glück gemacht, und, leichtverkleidet wiedergebracht, noch einmal dort Glück zu machen verspricht. Aus all diesem Letzteren sucht er seinen Stoff zusammen, denn das organische Entwickeln eines Ganzen aus einem einzigen lebensvollen Keime ist seine Sache nicht; von dem ersteren entlehnt er seine Rhetorik, denn das mechanisch zusammengebrachte Werk hat kein eigenes Herz, keinen eigenen Odem; daß es als solches nicht selbst seinen Körper schaffen kann, dies beunruhigt ihn nicht; um so weniger wird es Widerstand leisten, wenn er seine kleinen Theatereffekte hinzubringt, die ebenfalls zusammengelesen, weder unter sich, noch mit der Natur des Stoffes irgendwie in nothwendigem Zusammenhange stehen. Nun leimt er seine Aktschlüsse, Abgänge, und die unvermeidlichen Reden zwischen diesen großartigen Momenten, entweder zu einer Mausefalle für die geschickt geköderte Neugier, oder er fügt sie zu einer Maschine zusammen, welche die Säfte des Zuschauers durch geschicktes Prickeln nach den Thränendrüsen kitzelt, und den sinnlichen Schmerz der Ueberfüllung derselben, nach vier Akten langer, wohlberechneter Steigerung, im fünften mit der sinnlichen Lust ihrer Entladung bezahlt. Und selten wird er sich verrechnet haben; denn so angelegentlich, wie irgend Einer der ein Günstling werden

will, Launen und Schwächen seines Herrn, hat er Launen und Schwächen des großen Publikums studirt, und weiß, daß auf einen geglückten, auf die Stärken der Menschen angelegten Plan, immer drei durch Benutzung ihrer Schwächen gelungene kommen. Von allen diesen Richtungen des sogenannten dramatischen Schaffens unserer Zeit kommen wir immer wieder auf die Frage zurück, von der wir ausgingen, auf die sie alle uns keine genügende Antwort geben können. Wir verlangen von einem dramatischen, wie von jedem anderen Kunstwerke, vor allem Anderen, daß es ein Organismus sei, daß es an jeder Stelle alle seine Bedingungen, und alle in der innigsten Durchdringung in sich habe; bei der abstrakt-poetischen Schule fanden wir, daß sie nur Eine Bedingung ihres Daseins organisch durchbilde, die anderen dagegen als ein Fremdes, Störendes von sich weise, bei der akkommodirenden, daß sie die verschiedenen Bedingungen nur mechanisch verbunden enthalte, bei den Machern endlich, daß sie von einer organischen Verbindung gänzlich absehen und das Kunstwerk lediglich auf dem mechanischen Wege im Kunststücke suchen. Und so bleibt uns denn nichts Anderes übrig, als, so gut wir können, selbst die Antwort auf unsere Frage zu suchen. — Die Schwierigkeit, das zu lösen, was ich als Aufgabe fand, hat mich oft an meinem Talente zweifeln gemacht. Doch hat der Gedanke, Anderen zu nützen, die ihre Kraft im Ringen mit dem Irrthume noch nicht verzehren mußten, mich beharren lassen. Der jetzige Stand der Dramatik rechtfertigt meine Studien. Ich kam aus einem Schiffbruche; die noch übrige Kraft setzte ich daran ohne Studium; ich fand Freunde, Ermunterer, vor Allem

in Ed. Devrient. Ich mußte der Kritik in Vielem Recht geben, in Anderem, was sie nicht berührte, fand ich selbst Zweifel. Die Art der Kritik belehrte mich nicht. Die Noth unserer Bildung ist nicht die Armuth, sondern der Reichthum. Wir haben überall genascht; es fehlt uns nicht an Rath, es wird uns zuviel ertheilt. Wir müßten eher vergessen, als hinzulernen. Der Instinkt hat seine Unbefangenheit verloren. Doch aus der Irre, in die wir durch Reflexion gerathen, kann uns nur Reflexion befreien, wir müssen uns durch sie von ihr befreien. Und sollte es mein Schicksal sein, daß ich an die Findung eines Weges meine letzte Kraft zusetzte, und ihn nicht selbst begehen könnte, so wird er vielleicht Anderen zugutkommen. Habe ich Manches nicht gebilligt, was der Nation heilig geworden ist, so kann ich mich nur mit der Gewissenhaftigkeit meines Strebens rechtfertigen. Ich habe auch meine eigenen Wünsche und Vorurtheile für Nichts geachtet. Mir war es darum zu thun, das Wesentliche der Aufgabe zu finden, und es abzulösen von historischen Einflüssen. Die Philosophie hat ein Ideal dargestellt, sie kann von individuellen Bedingungen absehen, und die abgelöseten Begriffe neu verbinden. Der Dichter kann das nicht. Ich gehe den Weg als Praktiker. Man hat nicht allein die dramatischen, auch die lyrischen und epischen Schönheiten zu einem Ideale verbunden, das nur abstrakt genommen Existenz hat, das aber durch praktische Verwirklichung zur Ungereimtheit wird. Die philosophische Abstraktion hat sich der dichterischen untergeschoben. Man sagt mir, nachtwandle fort, besser als thatlos stehen bleiben. Aber nachtwandeln kann ich nicht mehr. Einmal in den Apfel der Erkenntniß

gebissen, muß man weiter und weiter; halbe Einsicht ist schlimmer, als keine. Ich muß suchen durchzukommen. Die Verwirrung ist zu groß, das Dramatische ist verloren gegangen. Man hat nicht allein die Schönheiten aller Zeiten, sondern auch ihre Konventionen, nicht allein die dramatischen, sondern auch die epischen und lyrischen in's Drama hinübergenommen; unser Unglück ist nicht der Mangel, sondern der Ueberfluß an Mustern. Ich muß mir meinen Weg suchen, und tröste mich, wenn nicht mehr mir, so kommt er Anderen zu gut. Das Schlimmste ist, daß wir Jetzigen unsere beste Kraft im Wegsuchen verlieren müssen, und meist wohl am Anfange desselben liegen bleiben. Unsere großen Dichter hatten sich eine andere Aufgabe gestellt, als die dramatische, das Drama war ihnen nur Mittel, und es hat dafür büßen müssen. Die Bildung, die sie uns brachten, kommt uns Allen zu Gute, und wir müssen dankbar sein. — —

— Shakespeare ist der Spiegel, nicht das Spiegelbild seiner Zeit. Er zeigt uns die Leidenschaften seiner Zeit dramatisch in den Kämpfen handelnder und leidender Menschen; aber nirgends ist er selbst lyrisch in den Kampf hineingerissen, den er darstellt, mit so wunderbarer Kraft der Anschauung er sich auch in jede seiner Personen zu versetzen weiß, so daß er, wie Gervinus sagt, ihre Gedanken mit ihnen denkt und ihre Sprache spricht. Das Publikum ist seine berufene Jury. Der ganze Fall wird von den Geschworenen vernommen, die ganze Handlung ereignet sich vor ihren Augen; kein Beweggrund bleibt ihnen verborgen; denn der Beweggrund ist es, der dem Handeln das Urtheil spricht; nichts wird beschönigt, nichts halb gezeigt, um das Urtheil der Geschworenen zu irren; wir

sehen, wie der Schuldige war, ehe er schuldig wurde, den Keim, aus dem der giftige Baum emporschießt, den Samen der Leidenschaft, wir sehen ihn wachsen, bis er die Vernunft überwächst. Wir sehen den Menschen schuldig werden, wir sehen ihn, mit ihren Folgen kämpfend, die Schuld vermehren, und endlich an ihr untergehen. Mitleid mit der menschlichen Schwäche faßt uns, die Stärke imponirt selbst noch am Gefallenen. — Aber über alles Das weiß er uns hinauszuheben auf den Standpunkt seines eigenen unbeirrten sittlichen Urtheiles. Nicht die sogenannte Idee, die der Gegenstand der Leidenschaft ist; die Leidenschaft selbst begehrt, wird schuldig und kämpft; der Stern bleibt unverrückt und ungetrübt, aber der Mensch, der ihn durch Schuld erreichen wollte, stürzt mit gebrochenem Flügel in die Tiefe; nicht das Schöne geht zu Grunde, nur die Schuld; die Wirklichkeit ist weder das Gute noch das Schlimme, weder das Schöne noch das Häßliche; sie hat Beides in sich, dem Menschen steht die Wahl offen, und sein Schicksal hängt an seiner Wahl. Im neueren Drama dagegen, wie fast in der ganzen neueren Literatur, ist der Dichter selten der Spiegel, meist das Spiegelbild der Zeit, sind die Leidenschaften der Zeit nicht der objektiv behandelte Stoff, sondern sie diktiren ihm subjektiv den Stoff, sie sind nicht der Gegenstand seiner Darstellung, sondern die maaßgebenden Mächte derselben, es erscheinen die Menschen und Verhältnisse nicht in eigener Gestalt und Farbe, sondern durch das parteiisch gefärbte Glas einer herrschenden Leidenschaft angeschaut. Der neuere Dichter ist nicht mehr der Richter des Falles, er ist der Anwalt der unterliegenden Partei, er verwirrt das Bild des Falles, er macht die

Ausnahme zur Regel, vermäntelt und beschönigt hier, entschuldigt und verdächtigt dort, schiebt die Schuld von dem Angeklagten auf die Situation, auf die Zeit, auf den Richter selbst, macht ein Ding aus dem Helden, um nur unser Mitleid ihm zu sichern, zu Hülfe nimmt er die Leidenschaften des Tages, die menschlichen Schwächen der Geschworenen, um sie in die Parteinahme für seinen Klienten hineinzureißen; im Helden fällt nun nicht ein Schuldiger, sondern ein Opfer der materiell mächtigeren Gegenpartei; sein Ausgang ist nicht die Folge seiner Schuld, sondern das Loos des Schönen auf der Erde; der Haß des Publikums hilft das Schöne an dem rohen Schicksal, das Ideal an der schlechten Wirklichkeit rächen; und so ist es nur zu loben, daß in dem Stücke eigentlich Niemand spricht, als der Dichter selbst, denn es ist in der That niemand Anderes der wahre Sieger und der eigentliche Held des Stückes, als der geschickte Advokat, der glänzende Redner, der tapfere Vertheidiger und Rächer des ungerecht Gerichteten, der Dichter in seiner eigenen vor Vortrefflichkeit glänzenden Person. Die meisten Katastrophen unserer Tragödien und Novellen sind dergleichen Meuchelmorde der Wirklichkeit an dem Schönen, ersonnen von dem Anwalte zu seiner eigenen Verherrlichung in der Verherrlichung der Leidenschaft der Zeit. Und nachdem einmal ein geistreicher, schön und tapfer redender Advokat in dieser Weise vor dem bewundernden Publikum geglänzt, ist die Eitelkeit, einen ähnlichen Triumph zu feiern, oft der ganze Beruf zum dramatischen Dichter. Er sucht nun irgend ein Unrecht der Wirklichkeit, d. h. des Bestehenden, gegen den Einzelnen, eine Rohheit des Schicksals gegen das Schöne, um es

in einem Gedichte vor dem Leser oder Zuschauer siegend zu bekämpfen; es ist kaum eine gesellige Einrichtung, die ehrwürdigsten nicht ausgenommen, die sich nicht zu solcher Bärenhetze hergeben müssen. Und findet die Hast der entzündeten Eitelkeit des Dichters kein wirklich Bestehendes, dessen Unrecht, d. h. dessen Kehrseite sich hervorwenden, dessen Recht sich verschleiern ließe mit geschickter Dialektik, dem segensreichen Angebinde der neueren Philosophie, so fängt er das Werk der poetischen Erfindung wohl schon hier an, schnitzt und kleistert einen Theaterdrachen von Unrecht aus Pappe, mit rothtuchener Zunge; dann zieht er die Rüstung der goldenen Phrasen an; an seinem Speere flattert die Fahne der Humanität, des Aufstandes gegen Tyrannei von allen Sorten, und so sprengt er, des Beifalls gewiß, Staub und Worte wirbelnd, auf sein eigenes Gemächte los, und stößt ihm den tödtlichen fünften Akt tief in sein pappernes Herz. Ich sollte nicht scherzen; denn die Sache hat ihre sehr ernste Seite. Wer sich gewöhnt, die Wirklichkeit als einen endlosen Herodischen Kindermord des Schicksals an dem Schönen zu betrachten; wer immer nur die Schattenseiten des Lebens in das Auge faßt, um sie noch durch den Kontrast des absoluten Ideales zu vertiefen, das er daneben hält; wer dann seine Mißstimmung dadurch in selbstmordlüsternem Behagen noch immer schärfer wetzt, daß er die bunten, schönen Blasen seiner Träume gegen die schroffen Ecken der Dinge treibt, woran sie platzen müssen; wer sich so zum Spielzeuge seiner kindischen Wünsche macht, der darf sich nicht beklagen, wenn die Welt, die er sich selbst entgöttert, ihm zur Wüste wird, wenn die gewaltige Wirklichkeit das schwache Kind seiner

eigenen Verwöhnung aus allen ſeinen Sinnen ſchreckt, das nicht einmal die gewaltigeren Gebilde einer männlichen Kunſt ertragen kann. So nahm man dem Leben die Kraft, den Muth, den Glauben an ſich, Alles, woraus ein freudiges Handeln erwachſen konnte, ſo nahm man dem Leben alle Bedingungen ſeiner eigenen naturwüchſigen Poeſie, und beklagte ſich, daß das Leben poeſielos ſei. Die wahren Dichter, und wie große darunter, wanderten aus in ferne Lande und Zeiten, in das alte Hellas, in das romantiſche Mittelalter, in den rauſchduftenden Orient, ja in geträumte künftige Jahrhunderte, und überließen den Boden, den Geburt und Natur ihrer Bearbeitung anvertraut, der Ueberwucherung von Unkraut, deſſen Geilheit wenigſtens die Fruchtbarkeit des Bodens bewies, und zur doppelt gewichtigen Anklage der berufenen Gärtner wurde. Gewiß haben unſere politiſchen Zuſtände das Ihre zu alledem beigetragen; unſere Poeſie hat ihnen zu allen Zeiten dieſen Vorwurf gemacht, aber ihrerſeits Nichts, oder doch ſelten Das gethan, was ſie beſſern helfen konnte. Wie die Lyrik in das Techniſche des Dramas, ebenſo griff die lyriſche Anſchauung und die Reflexion überall verwirrend in das poetiſche Bild der Geſchichte, welche nur epiſch oder dramatiſch ſich treu auffaſſen und darſtellen läßt. In dem großen Gedichte, welches, in Deutſchland das erſte, von einem edlen, männlichen Geiſte geſchaffen, ein Bild des großen Lebens der Geſchichte vor die gerechte Bewunderung der Nation hinſtellte, geſchah es, daß ein lyriſch-idylliſches Intereſſe ſich dem dramatiſch-hiſtoriſchen gegenüber lagerte, nicht als ein aus ſich ſelbſt aufgeſchoſſener Paraſit an der Wirkung deſſelben, ſondern ab-

sichtlich ersonnen, um jenes zu parodiren, und grundsätzlich die Flucht vor dem Geschichtlichen, dem großen handelnden Leben, in das Idyll und die lyrisch-innerliche Beschaulichkeit zu predigen. Neuerlich mischte die lyrische Anschauungsweise sich innerhalb ihrer eigenen Gattung in die Politik, um unter dem Namen politischer Lyrik eine lyrische Politik in die Nation zu bringen — als ob nicht eben die lyrische Richtung der neueren deutschen Bildung schon das Haupthinderniß wahren politischen Lebens gewesen wäre. — Wer unser Reden, Handeln, Fühlen, Dichten und Trachten in den letzten zwanzig oder dreißig Jahren unbefangen betrachtet, der muß sich gestehen, daß unser Interesse an der Politik meist ein philosophisch-lyrisch-rhetorisches, daß es uns weniger um die Realitäten, um das Praktische, um bestimmte endliche Erfolge des politischen Lebens zu thun war, als um Etwas zu haben, was wir philosophisch ergründen, worüber wir geistreich und begeistert deklamiren, und uns in überschwängliche lyrische Stimmungen versetzen konnten. Und merke man sorgfältig auf Das, was Dichter durch ihre Wahl, Kritiker und Publikum durch ihr Urtheil von allen Gattungen der Poesie als das eigentlich Poetische anerkennen, so wird man finden, es ist das Lyrische und Idyllische. Für das männliche Element der Poesie, für die Poesie der Kühnheit und der thatkräftigen Tüchtigkeit ist die Empfänglichkeit durch Mangel an Uebung verkümmert; schon Schiller's Theorie des Erhabenen hat für das Erhabene der Thatkraft keine Stelle, und Luther, Friedrich der Große und alle Repräsentanten Desjenigen, was man ehemals das Deutsche nannte und mit Begeisterung als den eigentlichen Herz-

punkt der Poesie des deutschen Wesens hegte, müßten ihre ganze schroffe Kraft und männliche Schönheit aufgeben und sich lyrisch-idyllisch zurichten lassen, um den zarten poetischen Seelen unserer Zeit nicht geistiges Magenweh zu erregen. — Unsere großen Leidenschaften sind, unterbunden von philosophischer und lyrischer Betrachtungs- und Anschauungsweise, zu ihren eigenen Zerrbildern verschrumpft, und die kleinen wuchern desto lustiger, der zwergige Geck Eitelkeit vor allen spreizt sich im vollen Besitze über ihren gelähmten Riesengliedern. Die Geschlechtslaster der Frauen sind nun die der Männer geworden; unsere Bildung ist eine vorwiegend lyrische, weibliche, die den Mann zu einem zarten Genossen des Weibes, nicht das Weib zur starken männlichen Gesellin des Mannes erzieht; das Männische, wo es nicht zu ersticken war, muß als unberechtigt und ausgeschlossen zu baarer Rohheit entarten; und da die Männer Frauen geworden sind, was sollen die Frauen, durch diese geschlechtliche Völkerwanderung aus ihrer natürlichen Sphäre verdrängt, thun? Wer kann sich wundern über die weiblichen Emancipationsversuche der Zeit? Bleibt denjenigen Frauen unter ihnen, die keine Kinder werden wollen oder können, etwas Anderes, als das Feld zu erobern, das die Männer verließen, um das Gebiet einzunehmen, welches ehedem das ihre war? Mag man in diesen Sätzen Uebertreibung sehen; aber frage man reihum, und man wird bei unseren Frauen weit mehr Tüchtigkeit, Entschlossenheit und Charakter finden, als wir Männer aufzuweisen uns rühmen dürfen. — Um von diesem Seitenwege uns zurück zu wenden, den näher zu beachten wir uns nicht versagen durften, fassen wir den Punkt,

nach dem wir steuern, wiederum scharf in's Auge. Wir suchen das Bild eines Dramas, welches das unsere wäre; wir konnten keine Kunst und kein Kunstwerk anerkennen, als worin alle Bedingungen ihres Daseins, jede in dem Maaße ihrer Wichtigkeit für das Ganze vertreten, an jedem einzelnen Punkte des Ganzen sich organisch durchdringen. Es bleibt nichts übrig, als demgemäß die wesentlichen Faktoren des Dramas gründlich zu untersuchen. Diese Faktoren sind eben Dichter, Schauspieler, Publikum. Aus ihrem gegenseitigen Verhältnisse die Technik des Dramas zu entwickeln, ist die Aufgabe dieser Untersuchungen. Das Drama darf sich nicht abscheiden vom Leben; wo erscheint selbst die Gottheit göttlicher, wo sie sich zu den Bedürfnissen der Gottarmen herniederläßt, um diese mit sich empor zu heben, oder wo sie in unfruchtbarem Selbstgenügen in stolzer Erdenferne von ihren Engeln sich verehren läßt? Das Drama muß herniedersteigen zu den gemeinen Bedürfnissen der Menge. Die Kluft, die unser dramatisches Leben auch auf dieser Seite von dem der alten Griechen trennt, ist unübersteiglich. — Dort ein religiöses Volksfest, das die Bewohner des Landes in der Stadt des Jahres ein- oder zweimal vereinigte. Das Publikum schon beim Beginne des Spieles in der erhöhten Stimmung; das Spiel selbst eine Art religiöser Ceremonie, das Theater, dessen Dach der freie Himmel, wie ein Tempel dem Aermsten im Volke offen — hier das Theater ein täglicher Vergnügungsort, geöffnet nur für Geld, wie Ball und Konzertsaal, das Publikum stimmungslos, getheilt zwischen den empfangenen Eindrücken des heutigen und den zu erwartenden des morgenden Arbeitstages, oder lediglich einer

zum Bedürfniß gewordenen Gewöhnung folgend, deſſen Aufgeben unangenehm wäre, deſſen Befriedigung aber durch Alltäglichkeit den poſitiven Reiz verloren hat, den nur weiſe Sparſamkeit dem Genuſſe zu erhalten verſteht; oder um, wie Hebbel unvergleichlich treffend ſagt, nicht von den Mühen des Lebens, ſondern von dem Leben ſelbſt auszuruhen, Viele, um die Welt und ſich ſelbſt zwei Stunden lang los zu ſein, nicht Wenige, um nur die Zeit zwiſchen Thee und Abendeſſen auf erträgliche Weiſe hinzubringen. Was alle dieſe, und faſt Alle, die das Publikum unſeres Schauſpieles bilden, in dieſem ſuchen, iſt Unterhaltung. Das Drama ſoll das Unterhaltungsbedürfniß nicht blos eines Alters, eines Geſchlechts, einer einzigen Bildungsſtufe berückſichtigen. Seine Thüre ſteht Allen offen, und es muß darauf denken, „Allen Etwas zu bringen.“ Zu ſeinem Vortheile entſprechen die verſchiedenen Bildungsſchichten den verſchiedenen Geſchlechtern und Altersſtufen; der ungebildete Menſch aus dem Volke bringt die Forderungen des Kindes, der Ueberbildete, Kulturmürbe die Anſprüche des höheren Alters vor den bunten Vorhang. Die feine Bildung findet ſich mit der Zartheit des weiblichen Geſchlechtes ein, das männiſche Element iſt es, was in den Erwartungen der niederen, noch unverweichlichten Klaſſe ſich geltend macht. Sie haben ein Recht vom Dichter, Unterhaltung zu fordern, denn ſie haben es bezahlt. Aber weit entfernt, daß die Befriedigung all dieſer verſchiedenen Anſprüche zu gleicher Zeit den wahren Dichter, der ſie nicht auf mechaniſchem Wege ſucht, zwingen ſollte, ſeinem Kunſtwerke und damit der Kunſt ſelbſt etwas zu vergeben, enthält ſie vielmehr die Nöthigung, nach der

höchsten Wirkung aller Kunst zu ringen. Indem er fortwährend die Gesammtheit der menschlichen Kräfte in ein lebendiges Spiel versetzt — denn jene verschiedenen Anforderungen gehen wesentlich aus dem einseitigen Vorwiegen einer derselben hervor —, indem er den Sinn durch Mannigfaltigkeit und Bewegung, die Phantasie durch Ausdehnung, das Gemüth durch Zusammendrängung, den Verstand durch causale Geschlossenheit, den Witz durch überraschende Kombinationen, den Scharfsinn durch Probleme, den Tiefsinn durch die aufgedeckte Spur zur innersten Wahrheit des Lebens, das moralische Gefühl und die Vernunft durch sittliche Auffassung des Schicksales, das Schönheitsgefühl durch Harmonie befriedigt, stellt er in dem einzelnen Zuschauer, wie sehr besondere Lebensstellung, Erziehung, Lebenserfahrungen, besondere tägliche Berufsarbeit ihn auch zerstückelten, und unter höchstmöglicher Ausbildung einzelner Bruchtheile seines Wesens die anderen in Uebungslosigkeit verkümmern ließen, wenigstens für die kurze Zeit der vollen Kraft seines Zaubers die ursprüngliche Ganzheit des Menschen wieder her. —

E. Studien aus den Jahren 1858—1860.*)

Die Call-boys bei Shakespeare.

— Zum typischen Zubehör gehören bei Shakespeare auch die Call-boys, wo die Handlung, das Faktische, die Resumés und Vorbereitungen (erregte Erwartungen) oft trocken herausstehen — sie sind gewissermaßen die Wegweiser durch das üppige Grün der Scenen, die als Spielscenen um ihrer selbst willen da zu sein scheinen, von denen in Erinnerung gebracht wird, wo in der Handlung im causalen oder idealen Nexus man eben ist, woher man kommt, wohin man geht. Der erste Auftritt einer wichtigen Gestalt wird dadurch vorbereitet, er wird dadurch imposanter, zugleich unmittelbarer. —

Leidenschaft und Affekt.

— Goethe irrt, wenn er sagt, der Zug der Leidenschaft muß die tragischen Helden blind da oder dorthin reißen. Das wäre der Drang des Affektes; der reißt die Blinden, die er blendet, die Leidenschaft aber zieht den Sehenden in's Verderben; in der Leidenschaft ist Zurechnung, das sittliche Moment, und es ist kein geringer Irrthum, das sittliche Moment aus dem Tragischen

*) Manuscriptband II. Heft 4. gr. 4°. 104 Seiten.

hinwegzustreichen. Ueberhaupt scheinen manche theoretische Irrthümer bei Goethe, und noch weit mehr bei Schiller daraus hervorgegangen, daß sie zwischen Leidenschaft und Affekt keinen Unterschied machen, oft Affekt für Leidenschaft nehmen und umgekehrt.

Allgemeines über Shakespeare.

Habe wieder einmal einige Scenen im Othello gelesen. Wie ist doch das Ganze, ohne es von seiner Wurzel zu trennen, in eine poetische Höhe gehoben sammt der Wurzel. Die Phantasie, der Kunstverstand, und das moralische Gefühl sind am meisten bei der Darstellung betheiligt: was man Gemüth nennt, weniger, daher wirken die gräßlichsten Stoffe bei ihm so wenig peinlich. Er idealisirt blos mit der Phantasie, nie auch mit dem moralischen Gefühle, d. h. er macht Alles größer, stärker, aber er macht seine Menschen nicht besser, als sie in der Natur sind. Alles ist naiv, nirgends etwas Krankhaftes, Sentimentales. Er ist nirgends spekulativ, überall steht er auf der Erfahrung, wie Shylok auf seinem Scheine. — Seine Aehnlichkeit mit Tizian, Paolo Veronese, Giorgione fällt mir immer mehr auf, namentlich wenn man sie im Gegensatze zu Coreggio faßt. Ueberall Existenz, Verklärung des Irdischen ohne Sehnsucht, ohne Nimbus, ohne Sentimentalität, auch im Tragischen heiter, durch Heiterkeit der Kunst; nirgends Verzerrung, weder nach der Extase, noch nach der Gemeinheit zu; den Naturalisten Caravaggio, Ribera ebenso fern, als dem Coreggio und dem Parmegianino; gleichweit von der Nüchternheit der Caracci, und der Zerflossenheit, Sentimentalität des Guido und des Dolce. Nur daß nach Maaßgabe der beider-

seitigen Kunstmittel, von denen der Gedanke geistiger, die Form und Farbe sinnlicher Natur, sein Kunstideal dem der Venetianer gegenüber ein geistiges ist. — Er arbeitet mehr mit der expansiven, als mit der intensiven Seite der Phantasie, wie es dem Dramatiker zusteht; zu große Innerlichkeit, Niedlichkeit, Nipptischfigurenfeinheit vermeidet er. Diese gehören dem Lyriker. Er vereinigt die Geistigkeit der neuen mit der Naivetät der alten Welt. Er macht den seelischen Naturlaut geistig durch Gehalt. Er verliert nie den Gegenstand, aber er giebt nur ein vom Geiste geschwängertes Abbild davon, sein Abbild wird nie zu der Sache selbst, gleichwohl luxurirt auch der Geist nie vom Gegenstande losgelöset. Er bildet einen Heftigen ab, aber das Abbild wird nicht heftig, es bedeutet nur den Heftigen. Seine Poesie steht der Wirklichkeit gegenüber, wie die Metapher dem eigentlichen Ausdrucke, sie erhöht ihn, ohne ihn zu verfälschen. Shakespeare verliert sich an keinen Moment, an keine Figur. — Der Naturlaut muß durch die Hände der Phantasie gehen, und nicht allein Gestalt, sondern auch Gehalt empfangen, ehe er sich an uns wendet. —

Die poetische Wahrheit analog dem Bilde der Erinnerung.

Eine Hilfe zur idealen, der Wahrheit nur angenäherten Darstellung ist in Stoffen aus älterer Zeit, mit denen man nach dem Gesetze der Erinnerung verfährt, die concentrirt und die feineren Züge fallen läßt. Wie geht die Erinnerung zu Werke? Einer denkt z. B. an eine Jugendliebe und ihr Schicksal; dann wird die Erinnerung eine dichterische Abstraktion vornehmen, und alles Vorher und Nachher, Alles, was zugleich mitspielte,

aber nicht eingriff, weglaſſen; die Perſonen, die mit in den Handel ſelbſt verflochten waren, werden von der Erinnerung nur an der Seite erhellt ſein, die mitthätig den beiden Helden zugewandt war; das volle Licht der Aufmerkſamkeit wird auf die beiden Hauptperſonen, auf den ſich Erinnernden und ſeine damalige Geliebte fallen. Wie die Erinnerung nun vom gleichgültigen Neben der Gruppe, ſo wird ſie auch von den Zeitſpatien zwiſchen den einzelnen Scenen abſtrahiren, ſie wird ſtetig von Urſache zur Wirkung gehen, ſeien ſie auch in der Zeit noch ſo weit auseinander, hier ſchließen ſie eine Kette; wie die einzelnen Scenen intereſſanter für die Erinnerung ſind, um ſo länger wird ſie verhältnißmäßig bei ihnen verweilen, und ſie ausmalen, je weniger intereſſant, deſto ſchneller wird ſie darüber hinwegeilen; ſie wird dem beſonders Anziehenden zueilen, vor dem Abſtoßenden zurückweichend zögern. Die Beziehungen, die der darin Lebende überſah, vom Moment hingeriſſen, werden ihm nun heraustreten, Rath und Lehre ſich daran knüpfen, da das Ganze überſehbar iſt, und zugleich vor ihm liegt, der damals ein bewußtloſer Raub des Augenblickes war. Seinem moraliſchen Gefühle wird der Punkt ſich einprägen, aus dem das Schickſal wie aus einem Keime hervorwuchs, von derſelben Leidenſchaft begoſſen, aus der der Punkt entſprungen war. Was ihn damals in den Himmel erhob, was ihn vernichtete, iſt nun durch die Faſſung der Zeit, durch die Ueberſicht des Ganzen gemildert und verklärt. Im Anfange des durch die Erinnerung neu Heraufgerufenen iſt das Ende, das Gefühl des Ausganges, am Ende der Anfang — die Schuld — ideal gegenwärtig. Er wird nun in die anderen Cha-

raktere und ihre Motive hineinsehen, die ihn damals irrten, oder für die er keinen Blick hatte, in der Blendung und Verdunkelung des geistigen Auges durch die gegenwärtige Leidenschaft, die er nun als eine vergangene in ihren Wendungen vor sich sieht, mit Anfang und Ende, erkennend, was er damals nicht erkannte, wo sie ihn zum Schaden forttrieb, wo sie ihn zum Heile zurückhielt. Auch der Haß ist milder, und die damals gehaßten und halb absichtlich oder noch schlimmer Verkannten stehen nun in ihrer wahren Gestalt vor ihm. Er begreift Alles, so fremd es seinem jetzigen Menschen ist. —

Der poetische Realismus.

Der Begriff des poetischen Realismus fällt keineswegs mit dem Naturalismus zusammen; oder mit dem des naturalistischen Realismus der künstlerische. Solger hat sehr schön den Verstand der Phantasie vom gemeinen Verstande beim künstlerischen Schaffen unterschieden. Es handelt sich hier von einer Welt, die von der schaffenden Phantasie vermittelt ist, nicht von der gemeinen; sie schafft die Welt noch einmal, keine sogenannte phantastische Welt, d. h. keine zusammenhangslose, im Gegentheil, eine, in der der Zusammenhang sichtbarer ist als in der wirklichen, nicht ein Stück Welt, sondern eine ganze, geschlossene, die alle ihre Bedingungen, alle ihre Folgen in sich selbst hat. So ist es mit ihren Gestalten, deren jede in sich so nothwendig zusammenhängt, als die in der wirklichen, aber so durchsichtig, daß wir den Zusammenhang sehen, daß sie als Totalitäten vor uns stehen; das Handeln in dieser Welt, so greiflich und anschaulich es ist, es ist ebenfalls zugleich durchsichtig,

und wir ſehen ſeinen nothwendigen Zuſammenhang mit der handelnden Geſtalt, wir ſehen es aus der Totalität der poetiſchen Perſon hervorgehen und ebenſo wieder auf die betreffende Totalität einer anderen wirken. Es iſt eine ganze Welt; in Geſchloſſenheit ſo mannigfaltig, wie das Stück wirklicher Welt, das wir kennen. Raum und Zeit ſind Nichts als Rahmen, Stetigkeit des Vorganges und Mittel dazu. Die Zeit mißt nicht nach abſtrakten Minuten, ſondern nach erfüllten Momenten; ſie hat das Geſetz der Phantaſie und des menſchlichen Geiſtes. Eine Welt, die in der Mitte ſteht zwiſchen der objektiven Wahrheit in den Dingen und dem Geſetze, das unſer Geiſt hineinzulegen gedrungen iſt, eine Welt, aus dem, was wir von der wirklichen Welt erkennen, durch das in uns wohnende Geſetz wiedergeboren. Eine Welt, in der die Mannigfaltigkeit der Dinge nicht verſchwindet, aber durch Harmonie und Kontraſt für unſern Geiſt in Einheit gebracht iſt; nur von Dem, was dem Falle gleichgültig iſt, gereinigt. Ein Stück Welt, ſolchergeſtalt zu einer ganzen gemacht, in welcher Nothwendigkeit, Einheit, nicht allein vorhanden, ſondern ſichtbar gemacht ſind. Der Hauptunterſchied des künſtleriſchen Realismus vom künſtleriſchen Idealismus iſt, daß der Realiſt ſeiner wiedergeſchaffenen Welt ſo viel von ihrer Breite und Mannigfaltigkeit läßt, als ſich mit der geiſtigen Einheit vertragen will, wobei dieſe Einheit ſelbſt, zwar vielleicht ſchwerer, aber dafür weit großartiger in's Auge fällt. Dem Naturaliſten iſt es mehr um die Mannigfaltigkeit zu thun, dem Idealiſten mehr um die Einheit. Dieſe beiden Richtungen ſind einſeitig, der künſtleriſche Realismus vereinigt ſie in einer künſtleriſchen Mitte. Der Naturalismus iſt

ein Reicher, der seinen Besitz nicht kennt, der Idealist kennt den seinen genau, aber er ist kein reicher. Zwischen Verwirrung und Monotonie steht der künstlerische Realismus mitten inne, zwischen absolutem Stoff und absoluter Form, ein Reicher, der seinen Reichthum kennt und vollständig über ihn disponiren kann. Die Kunstwelt des künstlerischen Realisten ist ein erhöhtes Spiegelbild des Gegenstandes, aber nach dem Gesetze der Malerei zu klarer Anordnung gediehen, so daß nicht das Eine das Andere verdeckt, noch eine Verwirrung entsteht, indem man zusammensuchen müßte, was zu einer und derselben Gestalt gehört. — Waffe gegen meinen Feind, meinen naturalistischen Tick. — Der Naturalismus abstrahirt nicht. —

Bei Shakespeare und Goethe finden wir immer die Naivetät mit der höchsten Bildung, mit dem nach allen Seiten hin ausgebildetsten Geiste zusammen. Ihre Naiven reden nicht, was Naive reden, sondern wie Naive reden. —

Die geistig geschwängerte, mehr geist- als seelenvolle Sprache ist deßhalb der Tragödie wesentlich, weil in ihr ein Etwas von dem Anscheine der Geistesgegenwart, also der Zurechnungsfähigkeit liegt, auf welche alles wahrhaft Tragische gegründet ist. Abgesehen davon, daß sie, indem sie den Geist, die Freiheit des Zuschauers oder Lesers wach erhält, diesem eine Waffe in die Hand giebt, gegen den allzu großen Eindruck, so hindert sie zugleich die Peinlichkeit des Eindruckes, die das Tragische nicht haben soll. Dann wirkt sie an sich schon vortheilhaft nach dieser Richtung hin, etwa wie ein fremdartiges Kostüm aus entfernterer Zeit oder fremden Ländern. Dann liegt noch

ein von Beziehung auf den Stoff fremdes, für sich bestehendes Wohlgefallen auf dem Glanze und dem Gehalte der Sprache als bloßer Sprache, abgesehen von dem, was sie als ein Mittel zur Darstellung beansprucht. — — Der Dichter muß alles Paradoxe im sittlichen Urtheile, alles Absonderliche, Ueberschwängliche, Uebersichtige vermeiden — ein Anderes ist's, wenn Leidenschaft oder Affekt die Personen Paradoxieen, Hyperbeln ꝛc. sagen macht; wo man fälschlich meinen könnte, solche auf des Dichters Rechnung zu setzen, d. h. daß des Dichters eigene Meinung darin ausgesprochen sei, da muß durch eine andere Person mit des Dichters wahrer Meinung nachdrucksvoll opponirt werden. —

Zum Behagen des Publikums gehört es, daß es sich immer mit dem Dichter eines Sinnes und Urtheiles zu sein fühle, jede, wenn auch nur im Momente irrige Opposition stört den Genuß. — In diesem seinen ausgesprochenen Urtheile muß der Dichter die richtige Mitte halten zwischen Weltmann und Ascet, er darf nicht zu leicht verdammen, aber das Schlechte, das wirklich Gemeine noch weniger unverdammt durchlassen. — Alle wesentlichen Theile der Handlung müssen wir mit eigenen Augen wahrnehmen, nur Nebendinge dürfen erzählt werden. — Aeußerste Klarheit; zu diesem Zwecke Expositionsscenen, die in trockener Weise Motive und Situation angeben, wie in der alten Komödie die den Scenen vorangehenden Pantomimen — das Schauspiel im Schauspiele, im Hamlet —; damit die eigentlichen Personen der Handlung in ihrer poetischen Ausbreitung des Affektes, besonders in den Spielscenen nicht durch prosaische Aufzählungen gestört und gehindert werden. — Nirgend

lyrische Steigerung; an jeder Stelle muß, ohne zu stören, der Narr hineinreden können. — Wo das Große in das Lächerliche übergehen könnte, muß dies selbst auftreten. Die Parodie auszuhalten, das ist die sicherste Probe des echten Pathetischen und Tragischen; das Falsche parodirt sich selbst. — Der Dichter muß genau den Eindruck vorher bestimmt haben, den das Ganze, und den jeder Theil, jede Person auf den Zuschauer machen soll, und in der Ausführung die strengste Konsequenz dazu einhalten. — Das Ganze soll wirken, darum muß Theaterspiel, Poesie, Spannung, Sympathie schon im engsten Kerne wirkend sein und nur am Kerne haften. — Im Anfange muß das Ende, im Ende der Anfang ideal gesetzt sein; aus der Mitte muß zurück zum Anfange, und vorwärts nach dem Ende gedeutet werden. — Tiefste Absichtlichkeit unter dem Scheine völliger Absichtslosigkeit versteckt. In der Anordnung ist die tiefste Absicht, in der Ausführung im Gespräche scheinbare Unmittelbarkeit, Spontaneität. Der anordnende Dichter concentrirt, und treibt vorwärts in geradester Linie, das Gespräch aber scheint von dieser Hast nichts zu wissen, es retardirt, und scheint just an den Stellen, wo der Dichter am absichtlichsten auf Eine Wirkung hinarbeitet, eher auf alles Andere zerstreut zu sein. Das Gespräch muß dem Vorgange die Natürlichkeit geben, den Schein des unbelauschtesten Lebens. Die Personen scheinen sich ungenirt, und ohne von irgend einer Absicht des Dichters, oder von der Anwesenheit des Publikums zu wissen, blos auszuleben. Die einzelnen Gespräche müssen durch typisches Zubehör sich beglaubigen. — Ein Gefühl, zu lange angehalten, wird langweilig; zu lange gesteigert, wird es sehr kurzweilig,

aber peinlich. — Der Vorgang muß emanzipirt werden, d. h. aus dem harmoniſirten Satze der Fabel wird eine Anzahl, nach Wichtigkeit und Antheil, nach dem Eindrucke, den ſie machen ſollen, gruppirter, ſelbſtändiger Stimmen, koordinirt und kontraſtirt, jede mit einem eigenen, melodiſchen und rhythmiſchen Grundmotive, eine Polyphonie mit allen Arten doppelten Kontrapunktes; eine Anzahl vom Autor durchgeſpielter Schauſpieler-Rollen, deren jede ihr Geſetz, einen menſchlichen Weſenskern in ſich trägt und nach außenhin geltend zu machen, ſich durchzuſetzen ſucht — innerhalb eines idealen Nexus. Ein tragiſches Sonnenſyſtem, eine Anzahl Planeten, deren jeder ſeine eigene Abſicht um die Sonne des Grundgedankens zu verfolgen ſcheint, während im Gange aller nur die Abſicht ihres Schöpfers mit dem Ganzen ſich realiſirt. — Das Motiv, oder die charakteriſtiſche Figur, immer in muſikaliſcher Bedeutung. —

Subjektiver Idealismus.

Der Idealiſt giebt die Gefühle und Reflexionen, die er bei einer Anſchauung gehabt und gemacht, die Sache iſt ihm nur der Vorwand, uns mit ſeinem Ich zu regaliren; der naive Dichter dagegen giebt die Sache ſelbſt unvermiſcht mit ſeinem Ich. Er ſorgt nur, die betreffende Anſchauung zu einer geſchloſſenen zu machen, nur die Abſtraktion vom Unweſentlichen beſorgt er, die Herausheburg des Wichtigen; er giebt darum nicht die gemeine Natur, ſondern ein künſtleriſches Spiegelbild derſelben. —

Künstlerische Objektivität.

Wie kühl objektiv ist im Lear die Stelle, wo Edgar dem Vater die Tiefe beschreibt, die dieser sich dort denken soll. Diese Kühle haben alle Schilderungen bei Shakespeare. Dies Antilyrische, diese sinnliche Klarheit, diese naive Objektivität. Wenn er seine Schilderungen wärmer machen will, dann giebt er ihnen etwas Pressirtes, die Bilder werden grandioser, das Ganze rhetorischer, reicher, geschmückter, prächtiger; er malt wiederum mit derselben kühlen Objektivität: die Wärme des Erzählers, aber die Erzählung wird nicht wärmer. Seine Sonne giebt mehr Licht als Wärme. Und in der That ist solche Kühle der Reden nöthig, um die Raschheit des Fortganges zu balanciren, und so schnell, wie er es braucht, aus einem dargestellten Gefühle zum anderen übergehen zu können, prosaische Meldungen, Scherze, ruhige Betrachtung ꝛc. an jedem beliebigen Orte anzureihen oder einzuschalten, ohne daß die Haltung verloren geht. Wer dies tadeln wollte, den würden wir auf die Gattung hinweisen. Das lyrische Gedicht bedarf der Wärme, weil es ohne Medium zu mir spricht; die dramatische Rede aber wird von dem Schauspieler gespielt, der die nöthige Wärme hinzubringt. Shakespeare thut in der mimisch-rhetorischen Geberde seiner dramatischen Rede genug, dem Schauspieler dabei hilfreich zu sein. Auch unser Buchdrama kann die lyrische Wärme und Innigkeit brauchen, da wir uns den Schauspieler dabei denken müssen, und jene Wärme uns das erleichtern würde; aber wunderbarer Weise sind sie gemeiniglich so kalt als möglich. Shakespeare läßt auch hier, wie in Allem, indem er den Schauspieler leitet,

demſelben doch die möglichſte Freiheit, und genug zu thun übrig, um das Werk in ſeinem Sinne zu vollenden. Er verfährt hier ähnlich wie Mozart in ſeinen Opern; wo ſchlechtere dramatiſche Komponiſten den Affekt mit ſolchen Melodieſprüngen malen, und das Orcheſter entſprechend ſo dazu wüthen laſſen, daß der Sänger froh ſein muß, wenn er nur die Noten richtig trifft und Nichts verſchluckt, da ſind Mozart's Melodieen ſo objektiv, ſo ruhig klar, und tragen den Affekt ſo nur in der Intention, daß der Sänger ſeine ganze dramatiſche Singkunſt anwenden kann, ungenirt von mechaniſchen Schwierigkeiten, und nur eine Anlage auszuführen hat, die ihm den Weg zeigt, durch ſeine möglichſt freie Thätigkeit ſie durch rhetoriſch-mimiſche Ausmalung fertig zu machen. Shakespeare giebt den Geiſt, den Gehalt, den poetiſchen, objektiv, damit der Schauſpieler das Seine, die Wärme und das lebendig-pulſirende Blut hinzuthun kann; dennoch geht der Schauſpieler in des Dichters unſichtbarem Zwange, aber zu ſeinem eigenen und des Werkes Beſten. Er findet überall nur fertig zu machen, auszuführen, aber er braucht keine Intentionen hinzuzuthun; ja er kann keine anderen hinzuthun, ohne Widerſpruch. — Es iſt unglaublich, welcher Muſik in Stimme und Geberde der Schauſpielerin z. B. die naive Erzählung der Königin, im Hamlet, von Opheliens Tode zum Vehikel dienen kann. Ebenſo die naiven Reden der Desdemona, die Erzählung von dem Dienſtmädchen, von der ſie das Lied hat. Bei Schiller möchte oft der Schauſpieler retardiren. — Es iſt gewiß, Geiſt kann der Schauſpieler den Reden des Dichters nicht geben, den Gehalt und Inhalt muß der Dichter geben; aber Gemüth,

Affekt, Leidenschaft, die Musik des Ausdruckes kann er dazu thun; wie er es thun soll, dazu leitet ihn der Dichter an, er macht ihm die Rede dazu so bequem als möglich, und legt ihm keinerlei Hinderniß in den Weg. Darum wirkt so Vieles von Goethe auf der Bühne gar nicht. Die seelenvollen Goethe'schen Verse haben schon die Melodie, die sie haben können; was der Schauspieler hinzuthun kann, ist dasselbe, was der Dichter schon hinzuthat; er ist überflüssig, er kann die ätherische Musik nur vergröbern, wie der genialsten Musik passiren wird, die die Musik des Sommernachtstraumes noch einmal in Musik setzen will, die geistige in materielle. — — In der That sind die Shakespeare'schen Stücke, wie nach Schiller's Meinung Schauspiele eigentlich sein sollen, nur treffende, geistreiche Skizzen, nur Anlagen. Was ihnen den Werth giebt, ist der Reichthum an Erfindung, die geschickte Anordnung, die bestimmte Umrissenheit der Charakterskizzen. Seine Stücke sind wie geistreiche malerische Skizzen, mit Bleistift gezeichnet, im Ganzen blos Umrisse, die nur an einzelnen Stellen ein Weniger oder Mehr von Ausführung haben; die Farbe fehlt, ist jedoch angedeutet, auf die Art, wie in der Kunst der ausgeführten Kupferstecherei. Schiller's Stücke dagegen haben viel Farbe, aber wenig Zeichnung, viel Wärme, kurz viel von allem Dem, was der Schauspieler erst in seiner Persönlichkeit hinzubringen soll. Indem Schiller und Goethe den Schauspielern die zweite Arbeit an ihren Stücken nicht gönnten, und selbst die Haut dazu thaten, mußten sie es an ihren Knochengerüsten und Muskellagen, an dem, was sie eigentlich als Dichter zu liefern hatten, fehlen lassen. — Die Schiller'sche Diktion kommt

mir vor wie die Prachtmäntel, die den Pferden bei mittelalterlichen Festen umgehängt wurden; man sieht kein Bein, vom Halse kaum etwas, kaum genug, um zu errathen, welche Art Geschöpf eigentlich darunter steckt. —

Der Hamlet ist besonders so merkwürdig darum, weil er die primitivste Grundlage hat; er ist nicht die Tragödie des so oder so Handelns; er ist die Tragödie des Handelns selbst. Und auf der anderen Seite, wenn man will, ebenso des Denkens selbst. —

Künstlerische Illusion.

Im Ganzen und Großen giebt es keinen Dichter, der der Wahrheit des Lebens so getreu bleibt, und doch ist er durchaus im Gebiete der Phantasie mit seinen Einzelnheiten, wohin der Gebrauch des Symbolischen gehört, nämlich des Kunstmittels, vermöge dessen der Dichter an Stellen, die nicht naturwahr zu geben sind, gleichsam sagt: dies bedeutet dies; z. B. die Werbung des Richard III. bei der Anna. Das Wunderbarste aber ist, wie solche Scenen bei ihm wirklich überzeugen, ohne daß Ein Wort darin naturgetreu wäre. Ich glaube, eben darum. — Lessing hat die Behelfe, daß Odoardo einen Dolch haben, daß er wissen muß, was mit der Tochter vorgehen soll, und Anderes mehr, wunderbar künstlich bewältigt, aber er hat dadurch hervorgebracht, daß in seinem Stücke die äußere Maschinerie zum Stücke selbst wurde, und er bedarf seines ganzen mächtigen Verstandes und Witzes, und eines gewissen Aufwandes von Phantasie, uns für eine bloße Maschinerie zu interessiren. Darüber bekommt sein Stück Aehnlichkeit mit einer getriebenen Arbeit, in welcher die Kunst oder viel-

mehr Künſtlichkeit den Werth der Materie weit übertrifft, und daher doch verſchwendet erſcheint, während Shakeſpeare maſſives Gold mit goldener Kunſt behandelt. Wie zerbrechlich ſieht die Emilia aus gegen ein Werk Shakeſpeare's gehalten. Ich weiß wohl, daß dies zum großen Theile eine Folge der Concentration in Raum und Zeit iſt. Darum ſollte der Krieg eigentlich dieſer Form gelten, in der alle perſpektiviſche Gruppirung unmöglich iſt, durch welche die Kleinigkeit, der bloße Behelf, mit in die Reihe der wichtigen Momente tritt und das bloße Detail zu einem integrirenden Theile des Cauſalnexus wird. — Wie aber kommt es, daß Shakespeare in ſolchen ſymboliſchen Scenen nicht aus dem Tone fällt? Weil ſeine ganze Darſtellungsweiſe ſymboliſcher Natur iſt; weil er nie gemeine, wirkliche Illuſion, wirkliche Täuſchung, ſondern nur eine künſtleriſche anſtrebt. Die Phantaſie iſt bei ihm das Medium, durch welches er uns die Gefühle und die Gedanken mittheilt. Weil die Phantaſie das gläubigſte Vermögen im Menſchen iſt, muß in der Ausführung hauptſächlich dieſe gepackt werden. Der Verſtand zeigt ſich zunächſt in ſeinen Stücken nur negativ, vorbauend, er entfernt nur, was uns irren könnte, der künſtleriſche Verſtand liegt objektiv ſeinen Darſtellungen von Vorgängen zu Grunde, tritt aber nie in eigener Perſon mitſpielend auf, wie bei Leſſing, er wendet ſich nie unmittelbar an uns. In der Emilia iſt in Erfindung und Anordnung wie in Ausführung der Verſtand auch das Medium, durch welches die Phantaſie zu uns ſpricht. Dieſe geiſtesgegenwärtige, beſtändig-bewußte und ſcharf geſpitzte epigrammatiſche Sprache vermittelt uns auch die nicht allein von Leſſing, ſondern überhaupt in

unserer ganzen dramatischen Poesie unübertroffenen Intentionen der künstlerischen Phantasie in der Gestalt und dem Benehmen der Orsina. Das ist der wesentlichste Unterschied zwischen Shakespeare und Lessing, daß bei jenem alle geistigen Vermögen die Phantasie als ihre Sprecherin, bei diesem aber, daß sie den Verstand als ihren Deputirten an das Publikum senden. — Schiller scheint in der That in seiner Bemerkung über die Goethe'sche Verhaltungsweise das Verfahren des wirklichen Dichters charakterisirt zu haben, wenn er an Goethe schreibt: „Ihre eigene Art, zwischen Reflexion und Produktion zu alterniren, ist wirklich beneidens- und bewundernswerth. Beide Geschäfte trennen sich in Ihnen ganz, und das eben macht, daß beide als Geschäft so rein ausgeführt werden. Sie sind wirklich, so lange Sie arbeiten, im Dunkeln, und das Licht ist blos in Ihnen: und wenn sie anfangen zu reflektiren, so tritt das innere Licht aus Ihnen heraus, und bestrahlt die Gegenstände, Ihnen und Anderen. Bei mir vermischen sich beide Wirkungsarten, und nicht sehr zum Vortheile der Sache!" — Wunderschön, vortrefflich! — Es ist zu bejammern, daß Schiller stets in der Lage war, und im Zwange, durch Thätigkeit der Reflexion die Anschauung zu ersetzen; dies wurde zuletzt ein Theil seines Wesens, so sehr, daß er sich keiner Anschauung mehr unbefangen überlassen konnte und das Mittel zum Zwecke wurde. Wie rührend ist es, wenn er glaubt, einmal die Natur in ihm weder durch Voreiligkeit, noch durch nachherige Gewalt der Reflexion gestört oder aufgehoben zu haben. Aber eben dieses Voreilen und nachherige Gewaltanthun der Natur in ihm war so sehr seine Natur geworden, daß er nicht mehr

merkte, wo es sich geltend machte. Von Jugend an hatte er für seine Freiheit zu kämpfen, die Goethe'n ohne dessen Zuthun wurde; die Waffe wuchs ihm zuletzt an die Hand, und er konnte diese nicht mehr von jener trennen. Ich glaube, ein großer Theil des rührenden Eindruckes, den die Schiller'sche Poesie auch auf Den macht, der ihren Irrweg erkennt, beruht eben auf diesem Mitleid mit dem Dichter. Es ist ungemein belehrend, den menschlichen Geist in einem so großen Vertreter, als der Schiller'sche war, in seinen Widersprüchen zu beobachten. Bald sieht man, wie die lyrische Stimmung plötzlich seine Reflexion verdunkelt, bald wie die Reflexion die Konsequenz seiner poetischen Anschauung zersetzt. So lobt er Richard III., und indem er die Vollkommenheit des Stückes charakterisirt, sagt er, kein Stück von Shakespeare habe ihn so an die griechische Tragödie erinnert, so daß es scheint, dies solle mit zu den Gründen des Lobes gehören, wenn es nicht den Sinn hat, darum gefällt mir das Stück so sehr, weil es erstlich mir als die beste der besten Shakespeare'schen Tragödien erscheint, dann, weil es mich an meine Neigung erinnert, so, daß Shakespeare seinem Kunstverstande imponirte, die Griechen dagegen seine Neigung besaßen. So schreibt er an Goethe am 26. December 1797: „Für eine Tragödie ist in der Iphigenia ein zu ruhiger Gang (vorher: „umgekehrt schlägt Ihre Iphigenia offenbar in das epische Feld hinüber, sobald man den strengen Begriff der Tragödie entgegenhält," —) „ein zu großer Aufenthalt, die Katastrophe nicht einmal zu rechnen, die der Tragödie widerspricht. Jede Wirkung, die ich von diesem Stücke theils an mir selbst, theils an Anderen erfahren, ist

generisch-poetisch und tragisch gewesen, und so wird es immer sein, wenn eine Tragödie, auf epische Art, verfehlt wird. Aber in Ihrer Iphigenia ist dieses Annähern an das Epische ein Fehler ꝛc., während das an's Dramatische in Herrmann und Dorothea ein Vorzug ist." An einer anderen Stelle führt er aus, daß das Epos überhaupt durch Neigung zum Dramatischen gewinne, während das Dramatische durch epische Behandlung verliere. Damit vergleiche man „1. December 1797: Es ist mir fast zu arg, wie der Wallenstein mir anschwillt, besonders jetzt, da die Jamben, obgleich sie den Ausdruck verkürzen, eine poetische Gemüthlichkeit unterhalten, die einen in's Breite treibt. — Mein erster Akt ist so groß, daß ich die drei ersten Akte Ihrer Iphigenia hineinlegen kann, ohne ihn ganz auszufüllen; freilich sind die hinteren Akte viel kürzer. Die Exposition verlangt Extensivität, sowie die fortschreitende Handlung von selbst auf Intensität leitet. Es kommt mir vor, als ob mich ein gewisser epischer Geist angewandelt habe, der aus der Macht Ihrer unmittelbaren Einwirkungen zu erklären sein mag; doch glaube ich nicht, daß er dem Dramatischen schadet, weil er vielleicht das einzige Mittel war, diesem prosaischen Stoffe eine poetische Natur zu geben." Das heißt doch nichts Anderes, als nach seiner eigenen Meinung „eine generisch-poetische Wirkung zu erzielen, wodurch die Tragödie, auf epische Art, verfehlt wird." —

Idealer und pragmatischer Nexus im Drama und typisches Zubehör.

Shakespeare macht 1) die ganze Begebenheit zu einer Forderung der Vernunft oder des moralischen Gefühles —

idealer Nexus. Dann 2) die Folge der Einzelheiten zu einem überzeugenden Zusammenhange für den Verstand — pragmatischer Nexus. Dann 3) den ganzen Vorgang durch typisches Zubehör zu einer künstlerischen Täuschung der Phantasie. Sein scharfer und tiefer Blick sah als das allgemeine Menschenschicksal die Gebrochenheit des Menschen, und wie jedes Einzelnen Schicksal aus seinem Antheile an jenem allgemeinen hervorgeht. Er sah, daß in den Menschen, welche ein unglückliches Schicksal hatten, in der Regel eine Unverhältnißmäßigkeit ihrer einzelnen Anlagen daran Schuld war, daß ihnen zu so viel mehr oder weniger vorhandenen oder ausgebildeten Vorzügen derjenige fehlte, der die anderen erst zu wahren Vorzügen gemacht haben würde, während sie so, im Ganzen betrachtet, nur zu mehr oder minder glänzenden Fehlern wurden, daß die Anlage nicht vorhanden oder nicht genugsam ausgebildet war, die dem Ganzen erst praktische Harmonie gegeben hätte. Er sah, mit einem Worte, die Menschen an den Widersprüchen innerhalb ihrer praktischen Natur leiden. Indem er diese individuellen Widersprüche nun in die Hauptcharaktere seiner Tragödien legte, was zugleich die schauspielerische Aufgabe gab, fand er, daß er damit auch allen artistischen Anforderungen genug that, indem er zugleich die des moralischen Gefühles befriedigte. Denn in der That sind diese Widersprüche der lebendigste Keim des Poetisch-Theatralischen, welche im Psychologischen vermittelt sind, und zugleich des ethischen Beispieles, in welchem die ethische Lehre zur unmittelbaren Darstellung kommt, also mit einem Worte: des Tragischen. — Der tragische Widerspruch ist die Seele des Ganzen, alle

Wirkungen, alles Thun des Helden geht daraus hervor; denn er ist der Keim des Psychologisch-Theatralischen, indem die Schuld — Blutschuld ꝛc. — den physischen Untergang des Helden zur Folge hat, ihn veranlaßt, oder aus ihm oder aus dem Leiden hervorgeht, welches die Steigerung des Widerspruches ist —, des Ethisch-Tragischen, der eigentlichen Handlung, des Dramatischen, indem er die Initiative giebt, und insofern er das Leiden ist oder gebiert, auch der Keim der Sympathie. — Die Wahrheit im Ganzen und Großen hat etwas Imponirendes, welches das Gefühl überzeugt, noch ehe der Verstand sich an die Arbeit machen kann. Sie wirkt, wie sie selbst Totalität ist, wiederum auf die Totalität im Menschen; sie ist die poetische Wahrheit, die höchste Eigenschaft, und die einer Tragödie am schwersten zu gebende. Sie verzehrt das Peinliche, und ist es eigentlich, was die erhebende Wirkung macht. —

Ein Hauptgesetz der poetischen Darstellung.

Endlich nun öffne ich mir die Thüre des Kunsttempels, zu dessen Dache ich hereinstieg; endlich komme ich, da ich den umgekehrten Weg seiner Säfte und seines Wachsthums gemacht, von der Wipfelspitze des Baumes der Kunst zu dem Punkte, worin Kraft und Gesetz seines Wachsthumes in engster Begrenzung eingeschlossen, seiner Entwickelung entgegenharrt. In meinen bisherigen Produktionen fehlte entweder der nothwendige Zusammenhang für den Verstand, oder wenn er da war, machte er sich zu sichtbar geltend. Räumt man aus dem Wege, was das sittliche Gefühl stören kann, liegt dem scheinbaren Freigebaren der schaffenden Phantasie versteckt die

Nothwendigkeit des Verstandes zu Grunde, so wird man ein Produkt schöner Kunst liefern, das dem Wahren und dem Guten einräumt, was diese in der menschlichen Totalität von einer künstlerischen Totalität verlangen dürfen, ohne dem Schönen, dem eigentlichen Wesen der Kunst Eintrag zu thun. Die von mir bis jetzt gefundenen Formeln: tiefste Absicht, unter dem Scheine völliger Absichtslosigkeit; möglichste Emanzipation innerhalb streng festgehaltener Einheit sind klare Formeln für dies deutliche Gesetz. — — Man kann sagen: das Mittel der Poesie ist das Indirekte, wie der Verstand direkt vorwärts schreitet. Der Verstand folgt einem Zwecke wie ein Jäger, auf dem kürzesten Wege; die Phantasie, wie der unangespannte Mensch läßt sich gehen, ihr Zweck ist das Vergnügen, der Genuß des Weges. Die dramatische Darstellung ist selbst eine Figur, eine Art des uneigentlichen Ausdruckes. Das Mittel, beiden Vermögen, Verstand und Phantasie zugleich genug zu thun, dessen engste Gestalt der uneigentliche Ausdruck, wie die Individualisirung zugleich, sind in ihrer umfassendsten Form im Drama überhaupt. — Diese fruchtbare Materie vom uneigentlichen Ausdrucke ist weiter zu verfolgen. — Bei mir war es nur zu weit getriebenes Individualisiren, was ich mit meiner Handlung vornahm, und mit meinen Charakteren. Aus poetischen Menschen werden dadurch leicht Sonderlinge, aus der Handlung eine pragmatische Curiosität. Der überzeugende allgemeinmenschliche Gehalt ist aber eben das Poetische und das Ethische. Nur überzeugt freilich das ganz Allgemeine überhaupt so wenig, als das ganz Individuelle, ja es geht sogar eher in das Gemeinindividuelle über, als in

das rechte Typische. Ein Beispiel die Gestalt des Wallensteins bei Schiller. — Die Gefahr anatomischen Studiums für den Künstler, der selbst ein so immenses Talent wie Michelangelo nicht entgangen ist, eben ein Stellungsmaler zu werden, wo die Lösung der Schwierigkeit der Kunstaufgabe Erstaunen erregt, aber kein Wohlgefallen, welches doch eigentlich der Zweck der Kunst ist. — Wie wahr ist Richard III., wie wahr das ganze Stück! Aber nur im Ganzen, wie Tizianisches Fleisch. An keiner einzigen Stelle ist es wahr, und eben darum ist es im Ganzen wahr. — —

Bei Gelegenheit einer Lektüre Heinrichs VI.

So eben habe ich ein Stück aus dem Heinrich VI., 2. Theil gelesen, und bin hingerissen. Hier entwickelt Shakespeare bei weitem noch nicht die charakteristische Kunst seiner späteren Zeit, die Sprache ist noch weit weniger dramatisch-charakteristisch als später, aber es ist wunderbar, wie der realistisch-mächtige Stoff in dieser poetischen Fiktion wirkt. Man vergißt, Spannung vom Dichter zu verlangen, und es ist mir nichts begreiflicher, als daß Schiller hier das Muster seiner Sprache, seiner Behandlung nahm, und nur ein Wunder, wie er die Hauptsache, das, was seinem Briefe nach so mächtig auf ihn wirkte, die Nemesis ungebraucht ließ. Sich poetisch zu restauriren, und kleinliches Grübeln, und psychologisches Spitzenzasern, hektisches Hasten zu verlernen, wird keine Lektüre mehr helfen wie diese. Ich glaube schärfere Charakteristik in Figuren und Sprache würde die Wirkung eher verringern als erhöhen. Ich muß unterschreiben, was Schiller in einem Briefe von dem guten Effekte, der

poetischen Nivellirung der Charaktere durch den Vers sagt, und ich glaube, daß die Lektüre dieser Stücke ihm diesen Gedanken lebendig machte. Die Großheit dieser Stücke resultirt hauptsächlich daher. Ich glaube, nur durch Annäherung an diesen Styl ist der deutschen Tragödie wieder aufzuhelfen. Eine einfache Handlung — nicht eben eine arme — stetig entworfen, aber nicht mit so hastigem Hinweisen aus Scene in Scene, also mit Milderung des Spannenden, wozu auch die Erschöpfung und Ausbeutung des Momentes hilft in einem gewissen poetischen sich Gehenlassen einfachen Sceneninhaltes —; Exponirscenen müssen die Aufzählung, das prosaische Element auf sich nehmen, damit die wichtigen sich desto freier bewegen können — das Furchtbare durch schöne Ruhe verklärt und gemildert, und möglichst viel poetischer Gedankeninhalt ꝛc. — Schiller hat sich in Reflexionen und lyrischem Schwunge verloren, Goethe hat die Tragödie nach dem Genrebilde zu zerstückelt und abgeschwächt; beide haben die Basis des Gewissens in ihren Dramen verloren; den Schiller'schen gebricht die innere Einheit und Nothwendigkeit ꝛc. Schiller hat überall das deutsche Herz und den deutschen Kopf eingemengt, auch wo beides stört, sie haben die Historie zu einer Art rührendem Familienstücke gemacht und erniedrigt — oder die Zeit hat es gethan — erläuternde Belege: Iffland, Kotzebue ꝛc. Jul. Schmidt scheint mir ganz recht zu sagen, Schiller habe die Tragödie zu sehr veräußerlicht, Goethe sie zu sehr verinnerlicht, und zwischen diesen beiden Extremen in der Mitte möchte der rechte Weg führen. — Ich male zu sehr mit ungedämpften Farben; Haltung ist, was mir am nöthigsten thut, gedämpfte Kraft. Nichts also mehr

kleinpsychologisch gedacht, noch weniger so gegliedert; einfach große Umrisse, Styl. Den Ernst der Kunst nicht bis zur Prosa getrieben. Ich bin bis an die äußerste Grenze gegangen, ich muß umkehren. — Ich glaube, das neue poetische Drama müßte, wenn es die Basis des Gewissens, die heimische Denkweise wieder gefunden hat, in der Behandlung von Charakteren in die Mitte treten von Schiller und Goethe. Goethe ist — neben Shakespeare — zu individuell für die Tragödie, Schiller zu allgemein; durch das Erstere verliert die Tragödie ihre Großheit, Geistigkeit, durch das Andere den sinnlichen Leib. —

Eine gewisse ruhige Kühle ist am nothwendigsten, wo Handlung, Affekt und Leidenschaft am stärksten sind, hier muß am meisten Poesie und Geist sein. Das kreatürlich Aengstende gemildert und durch Poesie und Geist verklärt, und so zu sagen erheitert. Die Thathandlungen schnell und abstrakt abgemacht, wo man sie einmal voraussieht, damit die Angst abgekürzt wird, und dann wiederum durch Poesie die Wirkung harmonisirt. Das Gewaltsame immer so behandelt, daß der höchste Grad, der möglich wäre, nie erstrebt wird, und die ganze Behandlung so, daß man keinen versteckten Schlag auf das Gemüth im Hinterhalte vermuthen kann. Dazu eine gewisse tragische Feierlichkeit, die das Gemüth in den Rhythmus zwingt, in welchem es zu rasche, jähe Thaten für unwahrscheinlich hält, aber dieses schweigende Versprechen auch nie gebrochen. Mein Fehler in „Zwischen Himmel und Erde", daß ich immer nach dem höchsten Grade griff. Das Wilde des Stoffes muß so immer durch Poesie balancirt werden. —

Die Flucht vor dem Trivialen.

Wir Neueren ergreifen jede Gelegenheit, zu frappiren; wir scheinen Charaktere nur zu geben, um zu frappiren, wenn diese das Gegentheil von Dem thun, was der Zuschauer erwartet. Hebbel hat diese Flucht vor dem Trivialen am weitesten getrieben, er sucht mit jedem Worte zu frappiren. Das muß wohl wirken, aber alle Wirkungen, die etwas von Ueberraschung in sich haben, sind bedenklich. Der Reiz des Ueberraschenden darin stumpft sich bald ab, und es bleibt nur das Absonderliche, Unvermittelte; und dies stört, wenn es nackt ist. Es stört eigentlich auch, wenn es mit jenem Reize gepaart ist; aber der angenehme Mischtheil ist überwiegend, so lange jener Reiz neu ist, und so hat die Störung so lange etwas Angenehmes. Diese Flucht vor dem Trivialen ist eigentlich das Grundwesen der Romantik. Daher das Jagen nach immer neuen Empfindungsweisen. Schiller hat im Grunde viel Triviales, dies suchte er durch Geist zu balanciren; der Einstimmung des Zuschauer-Herzens war er gewiß. Goethe suchte es durch starkes Individualisiren und Gemüthsinnigkeit zu besiegen. Goethe wie Shakespeare vollziehen die Erhebung des Trivialen, Natürlichen durch die Form, in die sie unendlichen Gehalt legten. Bei Schiller geht die Bemühung, durch Reflexionsgehalt das Natürliche zu „veredeln, es der Würde der Menschheit näher zu bringen", oft bis zum Ueberspannten, ja bis zum Rausche, und so zum Unnatürlichen, er macht den wahren Stoff durch die Form wieder unwahr. Er wendet Philosophie und lyrischen, rhetorischen Schwung zugleich an. Aber das unterscheidet

ihn von den Romantikern, daß er im Ganzen und Großen seines Objektes selbst der Natur folgte, wenigstens der subjektiven. — Im Timon Shakespeare's ist einmal der Ausdruck „die Kunst, die wieder Natur wird." Dies ist die wahre Kunst. Unendlicher Gehalt, genau bestimmte Wirkung, ideale Geschlossenheit, Einheit, in der Form der Natur. — Der naive Dichter macht seinen Stoff (im Einzelnen) durch die Form vergessen; der sentimentale Dichter verläßt den Stoff und schwelgt in leerer Form.

Dichterische Objektivität.

Freilich kann der Dichter nichts geben, als sich selbst, d. h. wie der dargestellte Charakter in dem dargestellten Zustande eine Modifikation seines eigenen Wesens und dadurch seines eigenen sympathetisch erregten Zustandes ist. Die Objektivität des Dichters kann nur in der Form der Darstellung liegen. Was er als Mensch an sich selbst erlebt, stellt er als Poet, als außer ihm existirend dar. Ist er ein wirklicher Dichter, so wird sein leidender Zustand schon kein Abbild gemeiner Wirklichkeit sein; er wird bei der Darstellung wenig thun müssen, ihn völlig in Poesie zu verwandeln. Am besten, er fixirt nur die Empfindungen, und leiht ihnen dann poetisch-bewußte Gedanken, vom Geist getränkte Vorstellungen der produktiven Phantasie, als Körper, d. h. er giebt ihnen einen uneigentlichen Ausdruck; er setzt ein entsprechendes Bild für die Empfindung. Soll eine Gluth dargestellt werden, so kann der Dichter freilich nur das Spiegelbild seiner eigenen geben; die Seele ist glühend, aber die Hand fest und kühl. Er veräußert die Symptome der

Empfindung, die er an sich wahrnahm, und stellt sie in der Form seines Mediums, der Sprache dar; das Schnappen nach Luft, den Krampf des Herzens ꝛc. Schon diese Darstellung der äußeren Zeichen objektivirt, denn im Augenblicke des Empfindens weiß die Seele von diesen äußeren Zeichen nichts. Bei einer Rede des Zornes denke der Dichter hauptsächlich daran, daß er diesen Zorn durch das Medium eines zornigen Menschen darzustellen habe. Nicht die Materie des Zornes, sondern seine Form, seine äußere Erscheinung hat er zu geben. Der naive Dichter zeigt sich durch seine scheinbare Absichtslosigkeit objektiv, indem er die Wirkung dadurch zu erreichen sucht, daß er ihr auszuweichen, daß ihm wenigstens nichts an ihr gelegen zu sein scheint. Die Blumen in einem abgelegenen Gründchen machen uns den Eindruck von Naivetät und Objektivität, weil sie ihre Schönheit nicht für den Betrachter ausgelegt zu haben scheinen; das giebt überhaupt der einsamen Natur diesen Wunderreiz. Wie hat sie diese Blumen wunderbar ausgezackt, mit welcher Liebe modellirt, mit welcher Hingabe das Ganze in Form und Farbe durchgebildet, die vielleicht kein Mensch sieht; welche wunderbare Klänge hat sie dem kleinen einsamen Vogel in die Kehle gelegt, den vielleicht Keiner hört. Und wird der kleine Sänger während seines Liedes einen Horcher gewahr, so steigert er seine Mühe nicht gefallsüchtig, nein! er fliegt scheu davon und sucht sich eine Stelle aus, wo ihn Niemand hören kann; dort faßt er alle Kraft seiner kleinen Brust zusammen zu einem Liede, das sich selber gilt. Dagegen sieht man, wie der sentimentale Dichter Alles aufbietet, um sich selbst bemerkbar zu machen, wie er den Gegenstand, der ihn dem

Beschauer verdecken könnte, beseitigt, um nun, alle seine Reize spielen zu lassen, zu zeigen, wie schön er fühle, welchen Geist er habe; und so wird ihm sein geliebtes, von ihm selbst bewundertes Ich zum Medium; er sagt, seht, der Gegenstand scheint euch schön, weil ich, der Schöne, des Gemeinen Spiegel bin. Seht doch genau her; das Ding ist gemein, das Schöne bin ich selbst. Im naiven Dichter ist die echte Naturfrömmigkeit; er singt, wie der Einzelne in der Kirche für sich mit; der sentimentale Dichter ist wie der Solist in der Kirchenmusik. Jener betet zu dem Schönen, das rings um ihn in der Natur ist, dieser zu sich selbst. Der naive Dichter singt wie der Vogel singt, der sentimentale wie ein Konzertsänger; der Eine aus innerem Triebe, der Andere, um bewundert zu sein. Auch, wo er naiv erscheint, hat er diese Absicht. Das ist der Unterschied von Schiller's und Goethe's naiven Stellen; der Eine geht in seiner natürlichen Gestalt, der Andere kleidet sich auch einmal recht einfach. Der naive Dichter braucht nun eigentlich das Naive selbst gar nicht darzustellen, seine Darstellung an sich giebt den dargestellten Gegenständen Naivetät. So werden die Gestalten des sentimentalen Dichters immer etwas von seiner eigenen Gefallsucht haben, oder zu haben scheinen. Er sucht alles Schöne zusammen, um dem Publikum zu sagen: Das bin ich. Wer bei sich auf den Eindruck merkt, den naive Dichtungen auf ihn machen, und den Antheil, der dem Inhalt daran gebührt, davon abzusondern im Stande ist, der wird diesen Eindruck, selbst bei sehr pathetischen Gegenständen, immer fröhlich, immer rein, immer ruhig finden; bei sentimentalischen wird er immer etwas ernst und anspannend sein. Das

macht, weil wir uns bei naiven Darstellungen, sie handeln auch wovon sie wollen, immer über die Wahrheit, über die lebendige Gegenwart des Objektes in unserer Einbildungskraft erfreuen, und auch weiter nichts als diese suchen, bei sentimentalen dagegen die Vorstellungen mit einer Vernunftidee zu vereinigen haben, und also immer zwischen zwei verschiedenen Zuständen in Schwanken gerathen. Dieses Schwanken werden wir bei jedem Gedichte empfinden, dem Geschlossenheit und poetische Wahrheit abgeht. Wie ist immer Gegenstand im Liebesgespräche in der Mondnacht, in Romeo und Julia, immer Darstellung der Gestalten und der Leidenschaft, wie Alles nur sinnlicher Vorgang, Typus. — Der Dichter muß freilich reflektiren; er kann ohne Gerüste nicht bauen, aber der wahre entfernt das Gerüst, sowie der Bau fertig ist, und sucht jede Spur davon zu verwischen. Wer aber mehr Denker ist, als Dichter, bei dem wird leicht das Denkgerüst den Dichterbau an Werth übertreffen; ihm ist es nicht zu verdenken, wenn er es stehen läßt, da ohnehin sein Dichterbau allein ein kahles Ansehen haben müßte. Der wahre Dichter giebt blos Dargestelltes, blos den Bau, der sentimentale giebt die Materialien, Risse ꝛc. mit dazu. Nichts steht dem Künstlerischen so schroff entgegen als das Künstliche. —

Der Kontrast.

Alles Dramatischwirkende ruht auf dem **Kontraste**, der z. B. im Jago und Othello wie Thema und Gegensatz in einer Bach'schen Fuge durch das Stück nebeneinander geht, Shakespeare's ganze Kunst ist auf dem Kontraste basirt. So die kontrastirenden Doppelhandlungen,

worin mehrere Charaktere im Bezug auf das Praktiſche, Ethiſche kontraſtirt ſind, wie er auch außerdem die Figuren gern wenigſtens äußerlich kontraſtirt, die am meiſten zugleich auf der Bühne ſind; wie er den Kontraſt in's Innerſte der Charaktere gelegt hat und wiederum äußerlich gern kontraſtirende Motive in der Diktion zuſammenbringt, z. B. Lächeln in Thränen, Witz des Aergers und der Verzweifelung, und des Wahnſinns Humor, Zeichnung auf einem Grunde von anderer Farbe, Dunkel auf Hell und umgekehrt; die Uebergänge aus Freude in Schmerz und umgekehrt gehen ebenfalls durch dieſen Kontraſt hindurch. Die Albernen haben Weisheit, die Böſewichter Moral im Munde, ferner geheuchelte Ruhe bei innerem Aufruhr, die Angſt, die ſich ſelbſt wegzuſcherzen ſtrebt; die große Meinung, die ſeine Thoren von ihrer Klugheit haben, die Selbſtzufriedenheit der geiſtig und leiblich Armen, die Melancholie der leiblich und geiſtig Reichen (Antonio). Ueberhaupt die Einmiſchung des Komiſchen in's Tragiſche, Zerſtreutheit, Vertiefung. Wo es nur geht, wird auch die Denkart kontraſtirt, im Cäſar über Selbſtmord, im Othello über Untreue (Desdemona und Emilie) u. ſ. w. Selbſt in der äußeren Form des Dialogs; wenn der Eine überfließt, iſt der Andere lakoniſch. Alle Verſtellung ruht auf dem Kontraſte. Allen ſchauſpieleriſchen wie tragiſchen Effekten liegt der Kontraſt zu Grunde. Wie das Licht nur an Körpern, ſo kommt die Einheit nur am Kontraſte zur Erſcheinung. Wo kein Kontraſt, da iſt auch keine künſtleriſche Einheit. Daher bei Shakeſpeare die Charaktere die anziehendſten, in welchen die meiſten Kontraſte. Im bloßen Vorhandenſein des Kontraſtirenden, im gleichgültigen Verhalten der kontraſtiren-

den Züge ist nur die Möglichkeit der dramatischen Wirkung gegeben; diese selbst entsteht erst, wenn sie sich auf den Hals rücken, wenn der Kontrast unmittelbar in die Sinne fällt. Dann ist auch subjektiv, in der tragischen Stimmung ein Kontrast, und zwar ein doppelter, erstlich in der Sympathie an sich, dann in der Sympathie mit dem Gefühle der tragischen Gerechtigkeit. Wenn man wissen will, was die Dichtungen naiver Zeiten so sinnlich-kräftig macht, so prüfe man sie darauf, ob nicht die scharfen Kontraste überall die Wirkung thun; nicht der unwirkendste ist der Kontrast zwischen der Kühle des Dichters und dem Heißen, was er schildert. Man wird bald finden, daß die schädliche Wirkung der Reflexion auf den dichterischen Geist hauptsächlich darin besteht, daß sie die Kontraste unterminirt und aufhebt, oder wenigstens schwächt. Ehe beim sentimentalen Dichter die harten Kontraste von Standesungleichheit ꝛc. wirken können, hat er sie schon ideal aufgehoben. Wie stehen die Shakespeare'schen Bösewichter dem Himmel im offenen Kampfe imposant gegenüber, eben darum, weil sie den Abstand auszufüllen nichts thun; dagegen zersetzt z. B. Franz Moor die Substanz des Sittlichen mit Reflexion; er meuchelt, er vergiebt gewissermaßen mit heimlichem Gifte; er steckt die sittliche Idee mit einer schleichenden Krankheit an, um seinen Gegner, den er im offenen Kampfe fürchtet, zu schwächen. Aber der Charakter ist nicht konsequent, oder vielmehr: es stecken, wie fast in allen Schiller'schen Figuren, nicht zwei kontrastirende, d. h. durcheinander geschlungene, miteinander ringende Richtungen, sondern zwei ganz verschiedene Personen, die mit einander abwechseln, in diesem Franz. Zuweilen ist er der naive, außerdem ist er der sentimentale, der reflektirende Bösewicht. —

Dramatische Stoffe.

— Man ist geneigt, Stoffe mit stark vorwärts treibenden Leidenschaften und viel äußerer Bewegung als die für die Tragödie günstigsten anzusehen, namentlich aber für die, deren Bearbeitung die wenigste Schwierigkeit habe. Diese Meinung ist eine falsche. Der Stoff ist unter den anderen der glücklichste für die Bearbeitung, der am meisten Stetigkeit hat, der immer dieselbe kleine Anzahl von Personen im engsten Raume zusammenhält und mit ruhiger Bewegung seinem Abschlusse entgegengeht. So Hamlet, Othello, der Anfang des Julius Cäsar ꝛc. In Scenen ohne eigentliche Thathandlung, wozu ich auch Entschlüsse, Pläne ꝛc. zähle, in welchen die Stimmung von einer Thathandlungsscene wie in figurirten Orgelpunkten ausklingt, oder in denjenigen, in welchen die Gegenharmonie als Zwischensatz einem erwarteten Thema-Eintritte unmerklich entgegenarbeitet, findet das polyphone Ausleben mehrerer kontrastirenden Stimmen nebeneinander, worin die Poesie am meisten Spielraum hat, am bequemsten Platz. Dahin sind zu rechnen z. B. die Learscenen während des Gewitters, die im Othello, wo Desdemona sich an Jago wendet ꝛc. Je stärker die Causalität vorschrei't, desto weniger ist Raum für Poesie; entweder sie kann sich nicht entwickeln, oder es ist für den Zuschauer nicht die Stimmung möglich, er hat nicht die Freiheit, sie auf sich wirken zu lassen. Die günstigste Handlung, Thathandlung, ist ein einfacher Stoff, in dem eine nicht zu große Anzahl durch Gemüthsart, Intentionen ꝛc. scharf kontrastirter Personen vom Anfang bis zum Ende auf einen möglichst engen Raum zusammengedrängt sind. —

Die poetische Diktion. Rhetor und Dichter.

Ein Theil von Schiller's Irrthum hat seinen Ausgangspunkt in den Worten eines Briefes: Man sollte wirklich Alles, was sich über das Gewöhnliche erheben muß, wenigstens anfänglich in Versen konzipiren; denn das Platte kommt nirgends so an das Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird ꝛc. Schiller hatte den Wallenstein erst in Prosa begonnen, bald aber sich an die Trockenheit gestoßen. Wie er nun in Versen die Ausarbeitung begann, änderte er Manches am Plane, weil er fühlte, er stehe hier in Versen unter anderer Gerichtsbarkeit, als in Prosa. Dann heißt es in dem Briefe weiter, wo dem Stoffe die poetische Dignität abgehe, da sei der Ort für den Schmuck, den Aristoteles verlange; denn in einem poetischen Werke solle nichts Gemeines sein. — Man sieht, wie er bei der Ausführung sich dem Fluge der Phantasie überließ; in demselben Maaße kamen ihm die Verstandesrücksichten auf Wahrheit der Motive ꝛc. auf das eigentlich dramatisch Wirkende immer gemeiner vor; dies hatte wieder noch lyrischeren Schwung der Diktion zur Folge, und in dieser Wechselwirkung verlor er oft den realen Boden ganz unter den Füßen, — wie in der Philosophie gleichzeitig Fichte. Ganz anders verfährt Shakespeare. Er behält immer den Boden der Wirklichkeit. Je schwunghafter der Flug seiner Diktion, desto fester steht er dabei auf dem Boden der Wirklichkeit. Seine Behandlung adelt beständig den Stoff, verändert ihn aber nicht, und verläßt ihn nicht. Er bleibt immer bei der Stange, und läßt sie auch da, wo der Verstand sie hingestellt hat. Aber wun-

derbar ist es, wie er die Dinge, die Schiller für gemein gehalten hätte, und die durch blos rhetorisch-lyrischen Ideenschmuck nur noch spröder erschienen wären, durch seine Behandlung zu erheben weiß. Für Shakespeare giebt es nichts Gemeines, weil er ein naiver Dichter ist, und bei ihm daher Alles auf die Form ankommt; der Stoff besudelt ihn nicht; er ist höchstens in dem Falle eines naiven Menschen, der geradeheraus sagend besser fährt, als der Kulturmensch, der durch die Mühe zu verstecken unanständig wird, wo jener nur natürlich ist. Dann weiß er auch die Prosa auszuscheiden, die zum Verständniß nothwendig ist, und sie abgesondert zu geben, wodurch er freien Raum und Ungestörtheit für die Poesie gewinnt. Schiller richtete sich nach seinem Talente; er konnte eigentlich nur Dinge brauchen, die einen Anknüpfungspunkt für die Reflexion gaben. Er hat in seinem Aufsatze „über naive und sentimentale Poesie" vergessen, daß der sentimentale Dichter leicht platt wird, wo er naiv sein will, wenn er sein Reflexionswerk nicht anspinnen darf oder will, und daß dies eben der Grund ist, warum er bei der Reflexion Hilfe sucht. In einem Briefe sagt er, daß der neuere Dichter einen Gehalt in den Gegenstand lege, weil er den darin liegenden nicht zu entwickeln, nicht herauszuziehen vermöge. Das heißt doch nichts Anderes, als daß der Dichter, der nicht naiv sein kann, ohne platt zu werden, sentimentalisch werden müsse. — Deßhalb oscillirt der sentimentale Poet beständig zwischen Dichter und Redner; daher sein Erfolg bei der großen Menge. Eigentlich hat nur das naive Gedicht eine poetische Form, denn die Ideen der sentimentalen Dichter wirken als Stoff; und da sie nur aus-

gesprochen und nicht dargestellt sind', so ist ihre Form keine poetische; höchstens kann es der sentimentale Poet zu einem Produkte bringen, das stellenweise poetische Form, stellenweise blos rhetorische hat. Dem Rhetor ist die Kunst Mittel, dem Dichter Zweck. Die Befriedigung seines Kunstgefühles ist ihm Norm, er opfert dem Beifalle des Publikums und dem möglichen Ruhme Nichts. Es kann freilich auch der Rhetor den Beifall verschmähen, aber wieder um des Ruhmes willen; man wird sein Werk von dem des Künstlers leicht an der Zugabe des Trotzes unterscheiden; der Künstler denkt nicht an das Publikum; der Rhetor, der ihm absichtlich trotzt, desto mehr. —

Der Kosmos der Shakespeare'schen Dramen.

Was wir bei Shakespeare finden ist die Welt, aber ohne die Widersprüche, die uns in der wirklichen irren; eine Welt, deren geheimste Motive uns vor Augen liegen, wir sehen diese Menschen, wie höhere Geister, durch und durch; ihr Recht, ihr Unrecht, ihr ganzes Wesen und ihr Schicksal im nothwendigen Verhältnisse dazu; wir sehen nichts, was uns an der Vernünftigkeit der Weltordnung zweifeln machen könnte. Diese Welt ist uns eine Schule für die wirkliche; sie lehrt uns, wie alle Art von Uebermaaß und Verkehrtheit, jede Störung der Harmonie der Kräfte sich straft, sie zeigt uns im scheinbar triumphirenden Bösen die Hölle im Herzen ꝛc. Der Tragödienstoff ist bei ihm nach allen Seiten geschlossen; er ist sein eigener Organismus — kein Mechanismus, wie bei Lessing (Emilia) und bei den klassischen Franzosen; wo Thatsache Thatsache herausfordert,

wie beim Karten- oder Schachſpiele, Stich auf Stich, Zug auf Zug, wodurch eine froſtige Symmetrie hineinkommt, und Alles in die Oberfläche gelegt wird. Er iſt ohne Raffinement, auf ein oder zwei primitive und ſelbſtverſtändliche Motive gebaut, wenn auf zwei, dann auf entgegengeſetzte. — So leicht hat es Shakespeare ſich nie gemacht, wie Goethe z. B. im Taſſo. Um uns zu vermitteln, daß ſein Held ein großer Dichter iſt, giebt er ihm den Namen eines großen Dichters, ebenſo dem Antonio den Namen eines Staatsmannes. Dieſer würde uns, ohne Alphonſo's Zeugniß nimmermehr als ein großer Staatsmann vorkommen; was wir von ihm ſehen, iſt nicht danach; er benimmt ſich vielmehr ebenſo unmächtig ſeiner ſelbſt, wie Taſſo. Was wir ſehen, ſind nur zwei eitle, krankhaft empfindliche Menſchen. Wenn Shakespeare uns einen Coriolan zeigt, ſo braucht er eigentlich den hiſtoriſchen Namen und Beglaubigung daher gar nicht. Wir ſehen, daß er großſinnig iſt bis zum Uebermaaße, daß er ein gewaltiger Held iſt, der, nachdem er die anderen beſiegt hat, den ſtärkſten, ſich ſelbſt beſiegt. Shakespeare muthet uns keinen Glauben zu, als den unſere Sinne und unſer Verſtand ſich ſelbſt beſtätigen oder finden. Es iſt gleichgiltig, wie ſeine Helden heißen: Coriolan könnte Tullius heißen, oder wie irgend ſonſt, er bliebe was er iſt, und wir ſähen, was er iſt. Gebt dieſem Taſſo und Alphons andere Namen, und laßt uns nichts von ihnen erfahren, als was wir ſie ſelber thun ſehen, und ſie werden gewaltig in unſerer Meinung ſinken. —

Der poetisch-tragische Gehalt.

Der poetisch-tragische Gehalt ist die Hauptsache; die Thathandlung, der pragmatische Nexus darf nur der Gelegenheitsmacher sein. Die Gefühle vor und nach den einzelnen Thathandlungen, Vorbereitung und das Ausklingen derselben, sind gleichsam die Blüthen an Stamm und Zweigen. Wenn Poesie wirken soll, muß das Gemüth in einer gewissen Freiheit sein, daher muß Alles gethan werden, die Spannung zu sänftigen, sie immer wieder einmal vergessen zu machen, d. h. die Spannung auf das Einzelne. Eigentlich darf nur Eine Spannung in der Tragödie sein, die, welche auf den tragischen Nexus, also an das Große und Ganze des Verlaufes sich knüpft, diejenige, die aus der Forderung des moralischen Gefühles oder der Lebensweisheit und aus der Freude an dem Helden hervorgeht; mit anderen Worten: es darf keine andere Spannung vorhanden sein, als tragische Furcht und Mitleid. Dahin müssen alle Andeutungen zielen, von der Schuld nach dem Ende, vom Ausgange nach der Schuld zurück, und von allen Punkten dazwischen nach dem Ausgange vorwärts. Binnenspannungen sind nur erlaubt, wenn sie auf ein Gelenk der tragischen Gliederung gehen, also wenn sie ein Theil der tragischen Spannung sind. So ist die Einheit die Spannung, oder vielmehr die Spannung immer das Gefühl der Einheit, welches in leidenschaftlicher Erregung vorwärts und rückwärts wie ein elektrischer Strom durch die Mannigfaltigkeit des Stückes strömt. Aber ich finde noch den rechten Ausdruck nicht. Die Spannung läuft wie der elektrische Funke am leitenden Drath des tragi-

schen Nexus durch die Mannigfaltigkeit der einzelnen Momente; auf den tragischen Kern dieser Mannigfaltigkeit bleibt unsere Seele durch das Band der Spannung in jedem einzelnen Momente geheftet. — — Auch mit Steigerungen des Affektes hat es sein Bedenkliches. Eine lange Klimax ohne Wechsel hat erstens etwas Anspannendes und dadurch Peinliches, dann auch etwas Künstliches; besser, man zeigt beim Wiederauftreten den Zustand gesteigert, und läßt den ganzen Auftritt in diesem Grade, um ihn einzutiefen. Obgleich die Steigerung der Form angehört, so macht sie doch den Stoff übergewichtig; und alle Poesie, aller Gehalt ist auf dem Wege, auf welchem man fortgespornt wird, nicht vorhanden, im Gegentheile wirkt all Das durch den Aufenthalt, den es bringt, peinlich, anstatt zu mildern. —

Die problematischen Dialoge.

Die problematischen Dialoge, wie ich sie nennen will, in welchen ein verdecktes Spiel gespielt wird, in denen, was in den Menschen vorgeht, nicht ausgesprochen, vielmehr absichtlich oder in naiver Unbewußtheit von den Redenden versteckt wird, und wo der Zuschauer dennoch, wenigstens im Ganzen und Großen das Versteckte aus Situation ꝛc. erräth. In solchen ist wiederum jeder einzelne Moment problematisch. Sie sind zugleich schauspielerische Aufgaben, Typen, durchaus Darstellung, lassen deßhalb keine andere als naive Poesie zu, und können als die eigentliche Probe des specifisch-dramatischen Talentes angesehen werden. Dahin gehören z. B. die Werbungsscenen Richard's III. mit Anna und Elisabeth, und die Scene, wo er selber als mädchenhaft Nein sagend,

und doch nehmend, jene zu parodiren scheint. Die Frauen reden immer noch eine Zeit in dem alten Tone des Abweisens, wenn sie schon gewonnen sind. Sind sie nicht klug genug, die Thorheit ungethan zu lassen, so sind sie doch klug genug, sie zu bemänteln. Welche Aufgabe für die Schauspielerin dies so durchgebildete, mit Geist geschwängerte, bald sich nähernde, bald ausweichende immer Nein sagen, und doch nehmen; zugleich ein Typus von ungeheuerem Umfange, dies frauenhafte Thun, das bis zum letzten Augenblicke Nein sagt, während schon im Anfange zu nehmen beginnt. Zugleich will doch die kluge Elisabeth vielleicht durch scheinbare Einwilligung nur Richard's gefährliche Natur beschwichtigen, sie weiß wie die Sachen stehen, daß der Usurpator in seinem Reiche auf unterhöhltem Boden steht, daß auch von Auswärts ihm Verderben droht. Sie gewinnt wenigstens Zeit, um ihn in seiner eigenen Manier zu überlisten. Ferner die Scenen zwischen Othello und Jago, und Vieles im Hamlet. Im Erbförster ist fast der ganze vierte Akt von dieser Natur. Der Antagonismus zwischen Stoff und Form in der naiven Poesie hat nicht seinen geringsten Reiz daher. Daher kommt auch die Vieldeutigkeit, die Shakespeare's Stücken ihr Anziehendes giebt, das sie bei auch noch so langem Betrachten nicht verlieren, eher immer mehr noch gewinnen. Wenn auch das Ganze und seine Intention außer allem Zweifel, und dem Gefühle völlig klar ist, so wird doch im Einzelnen dem Verstande eine Freiheit gegeben, zugleich auch dem Schauspieler, ein Raum, in dem jeder einzelne Leser, seiner Kapazität und individuellen Disposition nach, sich in Deutungen versuchen kann, weil mehrere Deutungen

nebeneinander bestehen können. Was dort, im einzelnen problematischen Gespräche die Person thut, das Halbzeigen durch Verdecken, das Darstellen durch indirekten Ausdruck, das thut im Großen und Ganzen des Stückes der naive oder realistische Dichter selbst. — Nur muß der tragische Zusammenhang uns vor Allem deutlich werden, denn er soll uns ergreifen und festhalten, auf ihn soll sich alle Spannung, alles Schauspielerische beziehen; Hauptsache ist immer die genaueste Festhaltung des Einen Gesichtspunktes, ähnlich wie die Beobachtung der Perspektive in der Malerei. Die Hauptperson immer breiter und voller gehalten, ohne Verkürzung — im malerischen Sinne —, im vollen Lichte. Dies war mein Fehler im Erbförster, den ich mir gar nicht klar und oft genug vor die Augen stellen kann. Wie er entstand, weiß ich recht gut. Meine Darstellung war dramatisch unmittelbar; ich überließ es in Ausführung des Dialoges dem Zuschauer, die kleinen Motive zu ergänzen, aus den angedeuteten großen, oder auch aus Charakter und Situation; den beiden gegebenen Faktoren der Entwickelung. Nun hatte ich aber durch den untragischen Anfang andere Erwartungen erregt, als ich befriedigen wollte, dann war die Handlung etwas absonderlich, auch fehlte die Geschlossenheit; neben Charakter und Hauptsituation wirkten noch viele kleine, zufällige Bedingungen mit. Ich aber, anstatt in der Beschaffenheit der Fabel und der zu besonderen Charaktere den Grund davon zu suchen, wie mir die Kritik auch ehrlich und verständig, und den Nagel treffend, rieth — fand ihn in der Unmittelbarkeit der Ausführung. In dieser lag er allerdings insofern, daß durch sie die besondere Anlage nicht erklärt war; und

bei anderer, als solcher poetisch-naiven Ausführung wäre dennoch Alles klar zu machen gewesen, also insofern, daß in ihr nur die Unzweckmäßigkeit der Anlage, d. h. der Fehler des Stückes zum Vorscheine kam, nicht daß sie selber der Fehler gewesen wäre. Anstatt nun meine Fabeln so einzurichten, daß sie sich vollständig selber erklären, die Charaktere so, daß sich der Zuschauer vollständig in sie versetzen konnte, blieb ich bei meiner alten Weise — wenn ich auch dem Zufall nicht mehr solche Breite gönnte, oder auch ihn möglichst ausschloß; dafür meinte ich nun, in den Dialog noch besonders die fortlaufende Erklärung hineinnehmen zu müssen, die eigentlich der Verstand des Zuschauers geben mußte, oder die eigentlich gar nicht nöthig sind, wenn nicht Absonderlichkeiten in der Fabel dem Verstande einen Sprung zumuthen, oder eine Voraussetzung, die über die Regel hinausgeht. Dadurch kam ich nun auch von Seiten der einem Theaterstücke zugestandenen Länge in eine Klemme, aus der ich mich nicht zu finden wußte. Endlich bei Betrachtung der Macbetherposition kam ich auf die Spur meines Rechnenfehlers. Bald fand ich, daß fast jede Scene bei Shakespeare mich auf dieselbe hätte führen müssen. Nun weiß ich, daß, wenn die Fabel im Ganzen und Großen natürlich und nothwendig, die Charaktere nicht zu individuell, wodurch ohnehin der Zweck der Tragödie, das allgemeine Menschenschicksal im besonderen darzustellen, verfehlt wird, — daß dann die Ausführung im Dialoge durchaus sich um die Erklärung für den Verstand nicht zu bekümmern habe, und desto kräftiger ihrer wesentlichen Aufgabe, die Phantasie künstlerisch zu täuschen, unmittelbarer poetisch-naiver Darstellung nachgeben könne. —

Der Kontrast.

Eben fällt mir ein, daß ja auch die Schule des V. Hugo den Kontrast als das Hauptwesen des Tragischen ansieht. Sie faßt, soviel ich von ihrer Doktrin weiß, diesen Kontrast absolut, aber ohne Nothwendigkeit. Sagt er: hängt den Gott an den Galgen, und ihr habt das Kreuz; so kommt der Gott mit dem Galgen ganz zufällig und äußerlich zusammen. Wenn er seiner Borgia zu der historischen Ruchlosigkeit die innigste Mutterliebe giebt, so ist zwischen diesen beiden Dingen wiederum nichts gemein, als die Konvenienz des Dichters. Letztere Zusammenstellung kann vorkommen, aber deßhalb ist sie noch nicht die genügende Grundlage einer tragischen Gestalt, denn sie ist eine ganz willkürliche. Am Hamlet konnte V. Hugo sehen, wie äußerlich er Shakespeare gefaßt hat. Denn Hamlet's pragmatische Schwäche ist eben die Folge seiner theoretischen Stärke; es ist hier ein *nothwendiger* Kontrast. Die Grundlage des tragischen Widerspruches muß in der individuellen Natur des Charakters liegen, aber nur als Möglichkeit. Durch die hinzutretende tragische Situation wird diese Möglichkeit erst wirklich. So hat Schiller in der Gestalt seines Wallenstein nur den klugen Weltmenschen und den Abergläubigen kontrastirt, und die Scene, wo er vergebens „Vernunft predigt", ist der vollendetste Moment in diesem Charakterbilde, weil darin die zwei verschiedenen Wesen einander zum schärfsten Kontraste auf den Hals gerückt sind. Dagegen stehen sich sein Ehrgeiz und seine idealistische Tugendresignation als zwei fremde Dinge gegenüber. Sie sind sich nicht so nahe gerückt, daß durch den

Kontraſt die Identität einleuchtend würde; ſie wechſeln und laſſen uns den Wallenſtein in zwei verſchiedene Menſchen zerfallen. — Man nehme die bedeutendſten Geſtalten der Geſchichte, wie die Perſonen unſerer nächſten Privatbekanntſchaft; was ſie uns zu Geſtalten macht, zu Exiſtenzen, zu plaſtiſchen Erſcheinungen, zu Totalbildern, iſt nichts Anderes als dieſer Kontraſt in Identität. Nie ſind ſie mehr Diejenigen, die ſie ſind, als in den prägnanten Momenten, wo ihre Mannigfaltigkeit durch Kontraſt ihre Einheit erweiſet, wo wir alle einzelnen Kräfte und Richtungen, die in ihnen wirken, zugleich thätig erblicken, und die Natur des Kontraſtes ſie alle zugleich deutlich macht, die ſonſt ineinander verfließen würden. Dieſe prägnanten Momente ſind das, was von der Geſchichte und dem gewöhnlichen Leben der Kunſt gehört. Sehen wir einen Bekannten im Leben, ſo ſehen wir gewöhnlich nur eine Seite, oder mehrere gleichgültig abwechſelnd; fragen wir uns aber einſam: wer iſt er?, ſo wird ſein Totalbild vor uns ſtehen. Ich glaube, dies iſt die Urſache, warum ich immer im gewöhnlichen, geſellſchaftlichen, im gleichgültigen Umgange, die Menſchen verliere, und mich iſoliren, mich von ihnen entfernen muß, um ſie wieder zu gewinnen. Wenn Schiller dieſe Totalmenſchen „Geſtalten" nennte, wäre ich mit Allem, was er von dieſen ſagt, einverſtanden. Er verſteht aber etwas ganz Anderes unter dem Ausdrucke. Die Menſchen werden ihm zu Geſtalten, wenn er ihren vagen Umriß mit ſeinem eigenen Gehalte füllt; ſein Bedürfniß iſt, den Unterſchied derſelben von ihm ſelbſt zu verwiſchen, d. h. die Anderen in ſich, mir iſt es Bedürfniß

mich in die Anderen zu verwandeln; d. h. die Verschiedenheit recht rein zu empfinden. —

Das Farben- und Formenspektrum.

— Nun ist mir das Räthsel meines früheren Schaffens psychologisch gelöst. Erst bloße Stimmung, zu der sich eine Farbe gesellte, entweder ein tiefes, mildes Goldgelb, oder ein glühendes Carmoisin. In dieser Beleuchtung wurde allmälig eine Gestalt sichtbar, wenn ich nicht sagen soll, eine Stellung, d. h. die Fabel erfand sich, und ihre Erfindung war nichts anderes, als das Entstehen und Fertigwerden der Gestalt und Stellung. Aber diese war so sehr Hauptsache, d. h. diese genau begrenzte lebendigste Anschauung eines Menschen in einer gewissen Stellung, daß, sowie das Mindeste daran unbestimmt wurde, meine Fabel und meine Intentionen sich verwirrten, und ich selber nicht mehr wußte, trotz möglichst detaillirt aufgeschriebenen Planes, was ich wollte, wo dann, wenn ich mich zum Arbeiten doch zwang, die Einzelnheiten für sich selbst sich in's Einzelnste zaserten, und eine Menge Detail hineinschwoll in üppiger Anarchie. Jenes Farben- und Formenspektrum, welches mich, so lange es in klarster Sinnlichkeit dastand, in jedem Augenblick, und in den heterogensten Umgebungen und Beschäftigungen wie ein Mahner umschwebte und mein ganzes Wesen in Aufregung setzte, in einen Zustand, ähnlich dem einer Schwangeren, der Geburt nahe und in der Geburtsarbeit, ein liebend Festhalten und doch Hinausdrängen des, was vom eigenen Wesen sich losgelöst hat, Ding für sich geworden ist. Nun weiß ich, was jene Gestalt und ihre Geberde war; nichts Anderes

als der ſinnlich angeſchaute, tragiſche Widerſpruch; der eine Faktor die Geſtalt, die Exiſtenz, (der Grund davon), der andere die Geberde. Der ſinnlich angeſchaute prägnante Moment, in welchem am ſchärfſten Kontraſte die Einheit erſcheint. Sonderbar, jetzt wo ich von dem Allgemeinen ausgehe, von den Geſetzen der Gattung, wie ſie mir ein ſorgfältiges Studium gelehrt, folgt jene Erſcheinung, jenes Spektrum der Feſtſtellung des Planes oder dem vollſtändigen Entwurfe der Fabel. Mein Albrecht ſtellt ſich mir nun als ſolches pſychologiſches oder vielmehr pathologiſches Formen- und Farbenſpektrum dar, als eine ſanfte Exiſtenz in gewaltſamer Geberde (Zorn in Geſtalt von Leiden —), die Agnes als ſittige Geſtalt in leidenſchaftlicher Geberde. Reſignirter Trotz auf dem Grunde der Humanität, leidenſchaftliches Bedürfniß auf dem Grunde ruhiger Schönheit. Der Erbförſter, der Judah und die Lea, auch ſelbſt die Heiterethei ſchwebten mir in ſolchen Anſchauungen vor, das glühende Gefühl für Recht im Momente, wo es Unrecht thut; darin liegt alles Vorher und Nachher. Beim Anhören einer Beethoven'ſchen Symphonie ſtand dies Bild plötzlich vor mir, in glühend carmoiſinem Lichte, wie in bengaliſcher Beleuchtung, eine Geſtalt, die mit ihrer Geberde im Widerſpruch, ohne daß ich noch wußte, wer die Geſtalt, noch was ihr Thun ſei. Das wurde mir erſt allmälig klar, wie die Fabel entſtand, wobei mein Wille und alle bewußte Thätigkeit ſich ruhig und paſſiv verhielten. — Beiläufig: Mir ſcheint, als ob die Sinnlichkeit der Darſtellung, welche die naiven Dichter, beſonders aber Shakespeare charakteriſirt, hauptſächlich Reſultat der Kontraſtirung ſei. Von unten auf zu beginnen, von

der ersten und engsten, d. h. auf dem kleinsten Raume vollzogenen Synthesis des Allgemeinen und Besonderen, vom uneigentlichen Ausdrucke, — so ist dieser um so sinnlicher, je größer der Kontrast zwischen Sache und Bilde. Zu dem Kontrast in der Metapher ein Beispiel in Romeo: „das Grabmal, das seine Marmorkiefern öffnet, den wieder auszuspeien," der eingesargt gesehen wurde. In dem Worte: Marmorkiefern — ist der Kontrast zwischen Sache und Bild durch die engste äußere Vereinigung beider gesammelt. Die Kiefer, ein bewegungsfähiges, thierisches Glied, und der Marmor, die schwere todte Naturmasse. Ein anderer Kontrast, der z. B. die Volksbücher so sinnlich wirksam macht, ist der Antagonismus zwischen den hanebüchensten, drastischsten Situationen, den wunderbarsten Erfindungen und der kühlen, nüchternen Darstellung in der Sprache. — Künstlerisch trefflich ist der Kontrast des wahren Verhaltes und des vermeinten im Othello. So baut sich eine in sich einheitliche Welt aus Kontrasten auf. Die Metapher ist der Baustein dazu.

Der Wille.

Der Wille — was ist er? Eine Bestimmung des Handelns durch die theoretische Kraft? Ist ein solches Uebergreifen möglich aus der theoretischen in die praktische Sphäre? Wenigstens müßte ein Zustand der gänzlichen Unbestimmtheit der handelnden Kraft durch sich selbst vorausgesetzt werden; und ich zweifle, ob diese jemals wirklich wird. — Da die Vernünftigkeit des Handelns selbst nicht zur Leidenschaft werden kann, denn Leidenschaft, eine sinnliche Kraft, setzt ein sinnliches Ob-

jekt voraus, so wird es bald die Leidenschaft des Stolzes, die Lust seinen sinnlichen Leidenschaften zu widerstehen, oder Abscheu vor Seelenunreinlichkeit, bald Liebe ꝛc. sein, was den Willen gewöhnlich oder momentan vertritt. Daraus würde sich auch erklären lassen, warum Leidenschaft, d. h. Kraft dazu und Willenskraft in einer Person beisammen, und solchem Menschen der Weg offen steht zu großer Tugend und zu großem Laster. Auch mag der bloße Affekt des Schönen, Wahren, Guten oft zum Guten hinreißen. Der Mensch mag in Fällen die Kraft zum Willen des Guten vom Affekte borgen, wie Rachsucht die Thatkraft vom Zorne borgt. Immer sind die Menschen, deren Willenskraft man rühmt, mit großer Leidenschaftskraft begabt. Weiter darüber nachzudenken. — Auch das Gefühl gut gehandelt zu haben, kann zum Affekte werden, sogar die Ahnung, die Vorempfindung der Lust dieses Affektes können als Triebfedern wirken, durch Guthandeln den Affekt wirklich zu machen; aus welchem eine Leidenschaft entspringen kann, die auf das Guthandeln, auf Unterlassen des Schlechten geht, und doch Leidenschaft bleibt, weil ihr Objekt eine sinnliche Lust, ein Affektgenuß ist. So kann diese Leidenschaft den auf Unsittliches gerichteten Affekt besiegen, weil sie stärker ist, ohne deßhalb weniger ein Kind der Sinnlichkeit zu sein. Der kategorische Imperativ verlangt zu seiner Erfüllung, so wenig Kant davon gedacht haben mag, eine Leidenschaft, nämlich den Abscheu vor dem Gedanken, ein Knecht seiner Sinnlichkeit zu sein, insofern diese auf Unsittlichkeit ausgeht. Die Besiegung des Affektes, die Kant verlangt, ist nur möglich durch eine Leidenschaft. So besiegt der Diener der Sinnlichkeit ihren Knecht.

Hier wären wir mit der Tugend ebensowohl auf den Materialismus gerathen, wie mit der Religiosität, obgleich der Weg dort weniger kenntlich ist und ein schärferes Auge dazu gehört. Wir wären wieder auf dem Boden der Alten, wenn es der Naturforschung gelänge, den letzten Grund aller Leidenschaften im Körper aufzufinden und nachzuweisen. — So gut wie die Alten bei alledem nach Tugendhaftigkeit streben konnten, können wir es auch. — Daß es Leidenschaft bei Kant war, sieht man an der Extremität, daß der kategorische Imperativ so weit ging, auch wenn die Sinnlichkeit Das begehrte, was in den Augen der Vernunft gut war, dieses Gutbandeln als aus Unmacht und sklavischer Abhängigkeit hervorgegangen, zu verachten. — Ich muß mir am Ende wohl oder wehe gestehen, daß das, was mir immer persönlich als Norm vorschwebt: strengste Moralität bei stärkstem Materialismus, nichts ist, als die Leidenschaft des kategorischen Imperatives bis zum äußersten Extrem getrieben, ja bis zum Widerspruche. — Wenn die Theorie Leidenschaft als ein sinnliches Begehren definirt von solcher Stärke, daß es den Verstand verdunkeln oder unterdrücken kann, so scheint allerdings die Leidenschaft, die mit dem sittlichen Gebote übereinstimmt, nicht den Namen anzusprechen; aber sie stimmt nicht damit überein, weil dies ein sittliches Gebot, sondern weil ein sinnlicher Genuß oder ein Nichtsein eines sinnlichen Uebels (Unlust) ihr Motiv ist. Dann wäre die Eintheilung in sogenannten sittlichen Willen und Leidenschaft, oberes und unteres Begehrungsvermögen blos Formelkram, und es müßte der Wille heißen: die sinnliche Kraft des Begehrens, insofern sie auf Etwas geht, was der Sittlich-

keit gemäß ist. — Das Christenthum scheint aus diesem Gesichtspunkte hervorgegangen, denn es verlangt von seinem Bekenner eine Leidenschaft, die auf das Göttliche gerichtet, die auf das Irdische gerichteten verzehren soll. Der Christus, der die Tempelverkäufer austreibt, ist ein Sinnbild dieser Leidenschaft. —

Gesprächs-Mimen.

Was ich Gesprächs-Mimen nenne, sind Scenen, wo Charakterzüge allgemeine Naturzüge darstellen, die jeder Figur ohne Unterschied zugetheilt werden könnten, weil sie eigentlich nur überhaupt aus gedachten poetischen Figuren Menschen zu machen scheinen. Mimen des gesellschaftlichen Lebens, Mimen einzelner Zweige dieses Lebens — wie z. B. der Erbförster mehrere dergleichen Jägermimen hat, d. h. Züge, die jedem Jäger beigelegt werden können, sein eigentlicher dramatischer und menschlicher Charakter sei welcher er wolle. Solche Mimen im engeren Sinne charakterisiren Geschlecht, Alter, Stand, Nationalität. Gleichviel, ob sie allgemeiner Natur sind, helfen sie doch einen Charakter individualisiren. Und zuletzt geht doch über alle Charakteristik im Besonderen, diejenige allgemeine, die uns von der Wirklichkeit der Personen überzeugt, durch welche sie erst ein objektives Leben erhalten. Welche Wirkung thun die allgemeinsten dieser Art, wie das vorgebliche Besinnen auf Etwas, das unmerkliche Hinleiten eines Gespräches auf einen bestimmten Gegenstand. Zu bemerken, wie dieser Besinn-Mimus auch als besonderer, charakteristischer erscheinen kann; bei Hamlet z. B. als Zeichen der Vertiefung, als Zubehör des Grüblers, bei Heißsporn als Zeichen des

feurigen, ungeduldigen Naturells. Es bedarf nur einer leisen Färbung durch den Dichter, solche allgemeine Mimen in Charakterzüge zu verbesondern; und wo der Dichter nichts dazu thut, kann es der Schauspieler, dessen Produktivität ja zum Theil darin besteht, daß er solche Naturzüge, in die Farbe des darzustellenden Charakters getaucht, der poetischen Zeichnung hinzubringt; wie z. B. von der geringsten Art, das fast über seine eigenen Füße fallende Gehen eines Einfaltspinsels, wo der Sinn der Handlung Eile vorschreibt. —

Schelling über Kunst und Natur.

Schelling's Grundgedanke — in der „Rede über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur" —, daß das in der Natur in der That Seiende, der im Inneren der Dinge wirksame, durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redende Naturgeist vom Künstler darzustellen sei ꝛc. — auf die Kunsttechnik gewendet, heißt: Der Künstler soll vor Allem das Ganze, d. h. was das Werk zu einem Ganzen, zu einem organischen Zusammenhange von Mitteln durch den überall gegenwärtigen Gedanken des Eigenzweckes macht, vor Augen haben und das Einzelne danach entwerfen und ausführen; also von der Natur des Einzelnen nur Das behalten, was es auf das Ganze bezieht. Das Einzelne soll seine Beglaubigung und Rechtfertigung aus dem Ganzen nehmen, keine Beglaubigung, keine Illusion für sich ansprechen. Die Natur des Werkes soll im Ganzen liegen, nicht im Einzelnen. Das Exempel, welches mir immer wieder vor Augen kommt, die Tizianische Venus; kein Zoll Fleisch daran ist wahr und macht die Wirkung empirischer Wahrheit,

aber das Ganze ist wahr, d. h. ideale Wahrheit. Nicht die Nothwendigkeit der einzelnen Theile, sondern die Nothwendigkeit ihrer Zusammenordnung und Zusammenstimmung zu einem Ganzen überzeugt, d. h. ein künstlerisches Werk darf nicht den unmittelbaren Sinn überzeugen wollen, sondern die Phantasie. Ersteres kann ihm nicht gelingen; und gelänge es ihm, so würde es die Phantasie nicht überzeugen können, weil der Sinn auf Einzelnes geht ꝛc. — Fasse zusammen, und du wirst überzeugen; denn die Ueberzeugung durch Phantasie und Gemüth ist etwas ganz Anderes, als die Ueberzeugung durch den Verstand. Die Anstrengung zu letzterem ist der Tod der Kunst. — Phantasie und Gefühl sind die Faktoren alles Glaubens; der Verstand ist der Vater des Zweifels; zwar wird er dadurch Großvater der Ueberzeugung, aber dies ist ein Prozeß, auf welchen wegen seiner Weitschweifigkeit das Drama besonders sich nirgends einlassen kann. So hebt das im Einzelnen Nachweisenwollen der Zureichendheit eines Motives die Täuschung auf, und kann doch nie bis zur Ueberzeugung getrieben werden. So giebt das Ganze eines vollendeten Dramas wesentlich nichts Anderes, als was sein einfachster Kern gab; die Absicht desselben ist nur, dem Eindrucke des Kernes nicht eine andere Richtung, nicht eine fremde Beimischung, nur die äußerst mögliche Fülle und Tiefe zu geben. Die großartige Wahrheit des Ganzen muß das Einzelne wahr machen, nicht die Wahrheit des Einzelnen ist es, die von der Wahrheit des Ganzen überzeugt. — „Geist, der Natur scheint," so hat Kant den Genius definirt. Er hat das abstrahirt aus Geisteswerken, die Naturwerke zu sein scheinen, und vom

Werke auf die Kraft geschlossen, die es hervorbrachte. Shakespeare ist immer in Folge solchen Schlusses als ein solcher Genius angesehen worden. Wie paßt dazu aber sein eigen Wort:

— und deine Dichtung!
Ha, fließt dein Vers nicht hin so glatt und zart,
Daß deine Kunst natürlich wieder wird.

Er — Timon hier — will sagen: Du bist der größte Dichter Athens; deine Kunst so groß, daß sie nicht mehr als Kunst, daß sie als Natur erscheint, daß deine Kunst natürlich wieder wird — nicht, daß Natur in dir, die bloße Natur Dinge hervorbringt, die wie durch Kunst entstanden scheinen. Und das letztere will Kant sagen. In der That aber ist die sentimentale Poesie, die man der naiven Poesie oft und gewöhnlich so entgegensetzt, als sei sie mehr Sache des bewußten, und die naive mehr des unbewußten Kunstvermögens, vielmehr eben das Symptom des auf dem halben Wege zum vollen bewußten Verständniß des Kunstmäßigen stehen gebliebenen Geistes. Und wird der naive Poet geboren, so heißt das nicht, in ihm wird ein unbewußtes Vermögen, das zugleich Unvermögen ist, zum klaren Bewußtsein durchzudringen, geboren; nein, im Gegentheil, so heißt es: in ihm wird das Vermögen der höchstmöglichen Klarheit und damit die Leichtigkeit geboren, zu dieser Klarheit hindurchzudringen, d. h. nicht blos zur Klarheit einer Erforderniß, einer der Kräfte, die zusammen den Poeten machen, sondern aller, d. h. zugleich zur Verhältnißmäßigkeit aller. Denn der Poet ist ein Macher, ein Könner, was den Wisser einschließt; aber der sentimentale ist mehr ein bloßer Wisser, ein Denker, als ein Dichter, Macher.

Das Können ist nicht im einfachen Nichtwissen, sondern das Können ist wiederum in Instinkt verwandeltes Wissen. So vergißt gewöhnlich Schiller, sowie er als Dramatiker in seinen Ideenschwung geräth, daß er im Denken zugleich dichten, d. h. gestalten muß, d. h. er hat Klarheit und Bewußtsein genug zu denken, aber nicht genug, in der Seele eines gewissen Menschen zu denken, der nicht er ist. Zu den Erfordernissen des Künstlers gehört die große Selbstverleugnung, die persönliche Bescheidenheit, die in ihrem Werke verschwindet, von der die Gottheit selbst allüberall Beispiele, oder vielmehr von deren Gegentheil sie nie ein Beispiel giebt. Der Mangel dieses Erfordernisses ist, wie alles Schlimme in der Welt, zunächst eben nur ein Mangel an der vollen Bewußtheit. Wie Schiller seinen Aufsatz über die naive und sentimentale Dichtung schrieb, machte er aus der Unvollkommenheit eine Vollkommenheit anderer Art. Die Sache war die: in seinen ersten Werken war, was er wußte, bis zum Können gediehen; das Wissen war mangelhaft, und darum mußte es auch das Können werden. Nun war sein Wissen durch Studien ungemein gewachsen; dieser Zuwachs mußte nun zum Können werden, und was davon seiner Natur nach nicht dazu werden konnte, das mußte er fallen lassen. Er zweifelte an der Kraft, diesen Prozeß noch in sich zu vollziehen, auf der anderen Seite erlaubte auch nicht seine materielle Lage, die nöthige Zeit daran zu wenden; so stellte er denn das Halbfertige als eine andere Art des Ganzfertigen dar. Jenen Prozeß hatte Goethe einmal im Ganzen und Großen in sich durchgemacht, und machte ihn im Kleinen noch immer durch; wenn das Wissen immer zunimmt, muß der Prozeß

fortdauern, — gleichsam eine poetische Verdauung und Ernährung —, er nennt ihn, wo er davon spricht, „das Zerschlagen der Selbstbespiegelung." Jeder Mensch muß, um ein fertiger Mensch zu werden, ihn durchmachen; je größer die Naturanlage, desto stärker, gewaltiger der Prozeß; wenn man genauer zusieht, wird man die Parteiung zwischen Schiller und Goethe daraus begreifen; je weniger der Mensch in sich selber fertig, je weniger hat er Sinn für das Fertige im Anderen. Die Menschen, die noch am wenigsten von den Schlacken der Selbstbespiegelung gereinigt sind, zieht die Sympathie zu der verwandten Unfertigkeit in sich selbst; daher ist es meist die Jugend, die für Schiller schwärmt, die Fertigeren zieht es zu Goethe; das vollkommene Verständniß Shakespeare's setzt noch mehr voraus; denn in ihm ist von jenen Schlacken, die in Goethe noch zeitweilig erscheinen, gar keine Spur mehr. —

Individualisirung des Ausdrucks.

Verschiedene Charaktere können dieselbe allgemeine Erfahrungsregel oder Maxime als Motiv ihres Handelns aussprechen, aber so verschieden durch den ihnen angemessenen Ausdruck gefärbt, daß der besondere Charakter und die allgemein-menschliche Basis zugleich zur Anschauung kommen. Objektivität in subjektiver, d. h. psychologisch rhetorisch-mimischer Form. So ist Leidenschaft, wie Affekt, ein allgemeines Motiv, und doch wird die Zeichnung desselben in ihrer Modifikation durch die Persönlichkeit des Trägers unendlich sich variiren. Der Dichter soll die Gedanken der Personen mit oder in ihnen denken, d. h. nicht, er soll ihnen ganz besondere Gedanken geben,

nein, er ſoll ihnen die Gedanken geben, die ihnen am nächſten liegen, die Gedanken, welche der Zuſchauer als die begreift, die er ſelbſt an ihrer Stelle gedacht haben würde; die Gedanken müſſen deßhalb allgemeine, d. h. Anwendungen einer allgemeinen Maxime auf den beſonderen Fall der Perſonen ſein, aber dieſe Gedanken müſſen in der Form, der Ausdrucksweiſe die Charakterlivrei der Perſonen tragen. Derſelbe Gedanke wird in dem Schlichten ſchlicht, im Naiven naiv, im Ueberſchwänglichen überſchwänglich, im Nüchternen nüchtern, im Zierbengel, im Redner affektirt oder geſchmückt erſcheinen, im Sanften ſanft, im Wilden trotzig ſich geberden. Dazu die Modifikation des Affektes oder der Leidenſchaft, die Rückſicht auf Gegenwärtige, oder die Rückſichtsloſigkeit des Monologiſten im Ausdrucke, deßgleichen die Modifikation des Standes, der Bildung. — Ein Kunſtgriff der Charakteriſtik, und nicht der geringſte iſt Dasjenige, was Shakeſpeare bei ſeinen tragiſchen Helden anwendet. Aus jedem Worte deſſelben ſpricht ein: ich bin der Held des Stückes. Theils liegt das im Aufſetzen von Lichtern, welche die Geſtalt vor allen anderen heraustreten laſſen, theils in einem Zurückhalten aller anderen Geſtalten. Sei gleich der Held, der Handlung nach, einer anderen Perſon unterworfen, in ſeinem Bewußtſein weiß er ſich ſo zu ſagen über dieſer, d. h. im poetiſchen Ausdrucke. Auch das, was Andere unleugbar vor dem Helden vorausbaben, ordnet ſich im Ausdrucke unter; dem Helden wird keine Schwäche geſchenkt; in das Geſicht werden ſie ihm genannt, dennoch verliert er nichts; er iſt und bleibt die liebenswürdigſte oder impoſanteſte Geſtalt. Dieſer tragiſche Adel, dies innere Wiſſen, die Genugthuung, daß

er trotz Allem der Held des Stückes ist, verläßt ihn nicht. Er hat das volltönende Pathos vor allen Anderen voraus; in allen Anderen spricht Schmerz und Leidenschaft in weniger bedeutenden Gedanken und hinreißenden Tönen. Es ist in der That der Unterschied eines konzertirenden Instrumentes von der Begleitung. Eine Art poetischer Feierlichkeit unterscheidet seine Schmerzen von denen der anderen Figuren. Er hat die tiefste Empfindung seines Ich und dessen, was ihn betrifft und den beredtesten, gewaltigsten, hinreißendsten Ausdruck; die anderen Gestalten scheinen dagegen gehalten sich nur wie Nebel zu fühlen, und ihr Ausdruck ist halb gefesselt; sie sind wie Reliefs um die freistehende Gestalt. Dazu kommt, daß all ihr Denken und Thun hauptsächlich auf ihn sich bezieht; daß sie also thätiger sind, ihn herauszuheben, als sich selbst. Dieser tragische Adel ist es nun zunächst, was den Schauspieler zu der Rolle reißt, und ihn vor sich selber erhebt und so in ihm spielt, ohne seine Mühe. Man sehe, welche ganz andere Töne Romeo und Julia zu Diensten stehen, als dem alten Capulet; Hamlet als Laertes und dem Könige, jeder Zoll ein tragischer Held. — Die Scenen des Helden sind meist Spielscenen, Soli's, die der anderen Personen mehr Zwischenspiele. —

Existenz und Bewegung.

Der Dramatiker hat zweierlei darzustellen, Existenz und Bewegung. Shakespeare weiß Beides nothwendig zu verknüpfen, so daß das Eine zum Anderen wird, und steht auch dadurch über Denen, bei welchen die Existenz eben auf Kosten der Bewegung (Goethe) und Denen, bei welchen die Bewegung auf Kosten der Existenz (Schiller)

gewonnen wird. Aehnlich wie Tizian, verfährt er so, daß die Bewegung bei ihm als ein Stück der Existenz erscheint, daß also in der Bewegung zugleich die Existenz mit dargestellt wird; d. h. daß die Leidenschaft, welche die Bewegung macht und ist, eben der Hauptzug des Charakters ist; daß sie handelt, wie sie ist, wie sie muß; daß sie das Handeln selber ist, und dies Handeln die Existenz selber. Man betrachte, wie bei Coreggio die Verzückung nicht aus dem innersten Wesen seiner Gestalten hervorgeht, sondern auf diesen Zügen so zufällig liegt, wie irgend eine effektvolle Beleuchtung, ebenso die entsprechenden Bewegungen der Glieder, die Stellungen. Bei Tizian aber ist Gesichtsausdruck, Stellung und Bewegung ein Theil der Existenz seiner Gestalten, die eben dadurch zur Erscheinung gelangt, während jene momentanen Verzückungen und Verdrehungen bei Coreggio uns gar nichts von der Natur, von der Existenz seiner Figuren verrathen. Die Gestalten sind hier Gliedermänner für die äußere Situation, bloße gleichgültige Gelegenheitsmacher für seine äußerlichen Effekte.

Ideen und Leidenschaften.

Ideen sind nichts; es kommen nur individuelle Fälle vor, diese haben deßhalb eine Begrenzung und stehen daher mit der Allgemeinheit der Idee im Streit. Freiheit ist Nichts; es giebt nur Freiheiten. Für Freiheit überhaupt begeistern wollen, ist wie zu einer Reise nach Osten einladen. Wo ist Osten? Was ist Osten? Ziehen wir immer östlich, so kommen wir wieder dahin, von wo wir ausgegangen sind. Die Ideen sind Kinder der Leidenschaften; diese, um sich selbst zu reizen, malen in einen

individuellen Gegenstand alle Reize hinein, z. B. in ein Weib alle weiblichen Reize; der Verstand ist verdunkelt, sonst würde er die Absurdität dieses Ideales mit leichter Mühe bloßlegen, ja es wäre gar nicht möglich, daß es entstände. Indeß, haben nicht Leidenschaften in philosophischen Systemen und positiven Religionen ihren Platz? Kant ruft den Stolz und die Freiheitssucht zu Hilfe. Ein Austreiben der Teufel durch Beelzebub; das Christenthum die enthusiastische Freundschaft, die auch Liebe genannt wird, und bei einem Gegenstande anderen Geschlechtes leicht darein übergeht. Leidenschaften kann man darstellen; soll man Ideale darstellen, so kann dies nur in Folge der Darstellung der Leidenschaft, ihres Motives, geschehen. Will ich eine Idee darstellen, so kann ich das nur indem ich einen individuellen Fall darstelle, und der hat nichts mehr mit der Idee gemein, als den Namen, und es kommt auf ein Wortspiel hinaus. Wörter wie Liebe, Freiheit ꝛc. sind blos Behelfe unserer Wortarmuth und oberflächlichen Natur, die wie ein Kurzsichtiger aus einiger Entfernung wohl Menschen von Thieren unterscheiden kann, aber nicht Menschen von Menschen. —

Die Individualität von Ort und Zeit.

Sowie es nur dem Dichter gelingt, den inneren Vorgang so zu entwickeln, daß wir mit unserer ganzen Aufmerksamkeit ihm zu folgen gezwungen sind, so wird das scenische Aeußere, wenn er nicht selbst Gewicht darauf legt, oder wohl gar auf Dekorationseffekte lossteuert, von sich selbst wieder zur Nebensache. Und in Folge dessen auch die Zeitbestimmung. Shakespeare erinnert selten an Ort und Zeit, d. h. an individuelle; im Gegen-

theil, er verwischt absichtlich die Individualität von Ort und Zeit. Nach späteren Andeutungen klärt sich dergleichen dann auf. Der Vorgang thut weder etwas für noch etwas gegen die besondere Zeitbestimmung; er widerspricht solchen späteren Angaben nicht, aber er macht sie auch nicht entbehrlich. Ganz nach dem Gesetze der Erinnerung, in welcher die bezüglichen Vorgänge auf einander folgen. Dies Gesetz hat auch die lebhafte Erzählung. — Mir wird auch dabei immer deutlicher, daß wir noch immer an dem Einflusse der tragédie classique leiden, und dieser durch Lessing durchaus nicht völlig besiegt wurde. —

Die Lästerschule von Sheridan.

Die Lästerschule von Sheridan gelesen. Es ist zu erwähnen, daß die Natur der Handlung über den Bereich des Lustspiels hinausgeht, weil sie fortwährend das sittliche Gefühl herausfordert. Die Satyre ist zu ernst, und der Gegenstand zu peinlich und widerlich; selbst der Anstand, den wir bei einer scenischen Darstellung gewahrt sehen wollen, kommt zu sehr in's Gedränge. Abgesehen davon ist das Stück sehr lehrreich; es hat viel Aehnlichkeit mit Shakespeare's darin, daß der charakteristische Dialog so meisterhaft gehandhabt, und so die Hauptsache ist, daß er allein schon hinreicht, das Interesse zu fesseln und zu erhalten. Wie bei Shakespeare ist die Maschinerie die einfachste, und durchaus nicht auf Ueberraschung und andere dergleichen Mittelchen ad extra berechnet; der Gehalt der Personen, und die Bedeutung des Ganzen, die künstlerische Unmittelbarkeit, die alles Effektmauschellenartige in großer absichtlicher Absichts-

losigkeit verschmäht, herrschen durchaus vor. Es ist wunderbar, welche Beglaubigung, welches Gefühl von Nothwendigkeit daraus hervorgeht. Wie der Dichter im scheinbaren behaglich im Dialoge sich Gehenlassen ganz vom Augenblicke ausgefüllt erscheint, so scheint uns das mit Handlung und Personen der Fall zu sein, während wir bei Scribe, ja schon bei Lessing, den Autor schon immer unruhig, mehr mit dem, was er vorhat, beschäftigt sehen, von der Mühe der künstlichen Haltung seiner Fäden absorbirt, mit ihm über den Augenblick hinausgreifen und dadurch immer erinnert werden, daß der Autor etwas vorhat, eine Absicht, wobei uns das Behagen ganz verloren geht. Wirklich ist es eine Hauptsache, daß der Mechanismus nie in den Vordergrund treten, daß seine Künstlichkeit nicht mitspielen darf, daß wir die „Mache" nicht bemerken dürfen. Viele unserer neueren Dramatiker suchen mehr unsere Bewunderung für ihre Geschicklichkeit im Kombiniren, als unsere Theilnahme für die Personen, und für die Bedeutung des Ganzen, d. h. für den geistigen Gehalt zu gewinnen. Dies ist ein unendlich leeres Treiben. Das ist der große Kunstverstand, der sich versteckt, nicht, der sich vordrängt. Sowie unser Verstand unmittelbar durch den des Dichters angeregt wird, läßt er Phantasie und Empfindung nicht aufkommen; er rechnet dem Rechner nach, und das Werk, das Kritik schuf, macht die Zuschauer zu Kritikern, und wird kritisch aufgenommen, nicht anschauend, wie das Werk des anschauenden Dichters. Mit der Gedankenunterlage, dem pragmatischen Nexus, in einem poetischen Werke ist es wie mit dem symmetrischen Schema, welches der bildende Künstler seiner Darstellung unterlegt. Man darf weder

fühlen, daß es vorhanden ist, noch darf man fühlen, daß es fehlt — ähnlich wie mit der vollkommenen Gesundheit, die weder normale Thätigkeit, noch abnorme Stockung oder fieberische Erregung als solche empfindet. Hauptsache ist, auf die Phantasie zu wirken, die Phantasie zur Vermittlerin der anderen Kräfte zu machen, an keine andere unmittelbar zu appelliren. Sowohl die schroffe Verstandeserregung, wenn sie sichtbar wird, als die unmittelbare Sinnlichkeit thut der poetischen Wirkung Eintrag. Daher darf auch die äußere Scene nie etwas an und für sich bedeuten wollen, desgleichen ihre malerische Ausfüllung, Gruppirung ꝛc. Sie darf nie so stark individualisirt sein, daß man sie als etwas Besonderes bemerkte. Besser, wenn die Phantasie, vom Vorgange erregt, sie ausmalt, was sie ja auch mit den Personen thut; wie die innere Bedeutung eines poetischen Menschen die Person des darstellenden Schauspielers vergrößert und verstärkt, so daß wir überrascht werden, wenn er in gewöhnlicher Kleidung uns nachher begegnet, und wir gewahren, daß wir in ihm nicht ihn auf dem Theater sahen, sondern ein Produkt unserer Phantasie. Der Dichter muß womöglich so verfahren, daß der ganze Zuschauer in Ein Organ sich verwandeln muß, daß er nicht mit dem leiblichen, sondern mit dem Auge und Ohr' der Phantasie sieht und hört, daß der innere Sinn ganz als Phantasie wirkt. —

Maria Stuart.

Ich lese jetzt die Maria Stuart; ich bewundere die Vollständigkeit der Exposition der Situation. Freilich hat man mehr den Eindruck, als habe man die Staats-

schriften pro und contra sämmtlich durchgelesen, und die wesentlichen Punkte behalten, das Unwesentliche wiederum vergessen, man hat den Eindruck, ein geist- und inhaltreichstes Plaidoyer angehört zu haben, aber durchaus nicht den Eindruck, Menschen im natürlich-unbelauschten Thun und Lassen wahrgenommen und mit ihnen gelebt zu haben. Man hat ein Leben anklagen und vertheidigen, stellenweise wenigstens entschuldigen hören, aber man weiß von alledem nichts, als was man Andere nachträglich darüber sagen hörte, und zwar Leute, die man parteiisch sieht; an Gründen pro und contra fehlt es nicht, aber an der Sache selbst; das Leben selbst haben wir nicht miterlebt. Der erste Akt ist an sich ein rednerisches Kunstwerk; es werden Gefühle, Begehren wird in uns geweckt, aber nicht, wie sie die Poesie, wie sie die poetische, sondern wie sie die rhetorische Darstellung eines Vorganges wirkt. Ein völliger Mangel an dramatischer Unmittelbarkeit. Das historisch-politische Raisonnement, welches das Verhältniß von allen Seiten beleuchtet, ist zwar verschiedenen Personen in den Mund gelegt, aber eben gelegt, es geht nicht unmittelbar hervor. Den Leuten ist mehr darum zu thun, ihre Rednerkunst zu zeigen, und ihre persönliche Würde zur Darstellung zu bringen, als dem Dichter, uns Menschen zu zeigen. Da ist überall Draperie und Attitüde, aber nirgends eine Spur von unbelauschter Natur. Die Nebenpersonen, Paulet, Mortimer, sind detaillirter ausgeführt, als die Hauptrolle. Jene sind uns motivirt, wir verstehen sie, aber die Königin ist ein Gegebenes; es ist lediglich uns überlassen, was wir von ihrer Vergangenheit und Gegenwart haben, uns zurecht zu legen und zu

reimen; denn was sie selbst und die Kennedy sagt, reicht nicht hin, Klarheit zu schaffen. Die Partieen, in welchen eigentlich das poetische und psychologische Interesse liegt, werden mit ungenügenden Andeutungen zurückgeschoben. Die Helden dieses Stückes sind der protestantisch-englische und der katholische Standpunkt, nicht Maria; diese ist blos das Objekt des Kampfes. — Das Ganze ist eine Hofintrigue; die Situation thut Alles, die Leute handeln, wie es der Situation dient; von Charakteristik ist also wenig die Rede. Maria's Charakter ist das Schwächste am ganzen Stücke. Merkwürdig ist die Aehnlichkeit der Scribe'schen historischen Lustspiele in der Technik mit der Maria Stuart. Die Hauptsache, wie immer ein Intriguant den anderen überlistet. Abgesehen davon, daß die Technik hier keine tragische ist, so ist sie doch sehr zu loben. Zweierlei könnte man hier lernen, erstlich das Motiviren der Entschlüsse und Handlungen, wenn Schiller nicht blos aus der Situation motivirte; dann, so viel Stoff in so kleinen Raum zu zwingen, wenn der Stoff zu seinem Rechte käme. Das Eine dringt sich auf, daß Reichthum des Stoffes und die französische Form sich nicht vertragen. Das ganze Stück spielt zwischen der Fällung und Vollziehung des Todesurtheiles. Ganz wie bei Scribe, dessen Muster Schiller, wenn nicht Corneille das Muster Beider ist, wie man nicht die ganzen Intriguen, sondern nur ihre Resultate kennen lernt. Das Interesse haftet hauptsächlich auf der Kunst der Intrigue und der Kunst der Rede, ganz altfranzösisch. Nicht wie bei Shakespeare ist das ganze Interesse auf Theilnahme am Schicksale, d. h. an der Schuld und dem daraus hervorgehenden Leiden des Helden gebaut, sondern es springt von

Maria zu Elisabeth, von da auf Mortimer, Lester. Die Scenen sind pathetische Ausmalungen der Situation und Intriguantenscenen. Es geschieht im ganzen Stücke nichts, was die Katastrophe verursachte, denn das Todesurtheil ist bereits vor dem Stücke gefällt, und wenn Elisabeth mit der Vollstreckung zögert, so ist das blos Heuchelei, und es braucht Nichts von alledem, was im Stücke geschieht, um sie zur Vollstreckung zu bewegen. Davon erhält freilich das Stück einen Eindruck von Nothwendigkeit in der Hauptsache, wenn auch der Vorgang selber nur wie Spiegelfechterei, nur wie bloße Ausfüllung erscheint; aber dadurch wird es um nichts tragischer, denn Alles ist äußerlich, und wenn Maria sich in ihr Loos als in ein verdientes ergiebt, so ist auch das von Außen hereingezogen. Wollte man sagen, sie bereite im Stücke durch Beleidigung der Elisabeth sich ihren Tod, so wäre das unwahr; denn sie mußte auch ohne diese sterben, und ein anderes Betragen konnte sie nicht retten. Insofern erinnert die Maria an Lessing's Emilia; denn, wie dort der Prinz, ist hier die Elisabeth eigentlich die tragische Heldin, wenn eine im Stücke ist; denn sie hat Schuld und Strafe, welche daraus folgt, innerhalb des Stückes selbst; und wie dort, ist es nicht der Held, dem unsere Theilnahme gewonnen wird, sondern das Objekt der Schuld; hier Maria, dort Emilia und ihr Vater. Nun hat Schiller auch noch, was er aus dem „Fust von Stromberg" gelernt, hier angewendet, nämlich die Kunst der Beglaubigung des Vorganges durch massenhaft eingewirkte historische Data, Erwähnungen von Gesetzen, historischen Rückblicken u. dergl., die zur Katastrophe nichts beitragen, wie z. B. die französische Werbung.

Aus all den Handlungen hebt sich kein zusammenhängender Kern, aus all den bewegten Figuren kein bedeutender Charakter hervor, und die Monotonie der Sprache, die gleichmäßig über das Ganze verbreitete Würde und rhetorische Kunst bietet eben so wenig dem Gefühle und der Phantasie eine Handhabe; es fehlt an der Idee, die das Stück zu einem Ganzen machte. Man könnte ganz gut von da, wo Maria erfährt, daß ihr Urtheil gefällt sei, bis zur Vollziehung, und nach dieser Alles streichen, ohne daß etwas Wesentliches fehlte. Schiller hat eben la longue carrière de cinque actes ausgefüllt; die Kritik der Rhodogüne von Lessing scheint der Hauptsache nach auch auf die Maria Stuart zu passen, und Lessing hätte sie ein Werk des Witzes nennen müssen, nur daß Schiller unendlich besonnener als Corneille verfährt. Hier paßt noch ohngefähr der Charakterzug, daß die Personen alle geistesgegenwärtige und vollendete Meister der Redekunst sind, denn sie sind Staatsmänner und Redner von Profession; aber im Wallenstein — die wilde Soldateska des 30jährigen Krieges? In der Regel sind Soldaten keine Kunstredner. — Interessant ist noch die Führung der sich kreuzenden Intriguen. Keine einzige wird dramatisch verfolgt, wie z. B. mit Jago's geschieht, vom Anfang bis zum Ende. Man sieht z. B. nicht, daß der angefangene Brief gefunden wird, noch weniger erfährt man vorher, daß er geschrieben wurde; man erfährt nicht eher davon, als wo Lester etwas dergleichen braucht, um den Verdacht von sich zu scheuchen. Ganz wie bei Scribe; man denke an Bolingbroke und die Herzogin Marlborough. Dadurch erhält das Stück, so lebendig es ist, in seiner Struktur den epischen Charakter. Nämlich Maria

ist nicht die eigentliche Heldin des Dramas, sondern ihre Rettung ist das epische Objekt eines epischen Kampfes. Sie ist eine Art Helena der Iliade, für und gegen welche kämpfend eine Anzahl Helden, bald dieser, bald jener in den Vordergrund tritt und seine Gestalt zeigt, ihre vortheilhaften und unangenehmen Seiten. Eine Ilias am Hofe. Als Tragödie müßte das Stück zum Kerne einen Zusammenhang von Schuld und Leiden innerhalb einer und derselben Leidenschaft einer und derselben Person haben. Man hat die Empfindung, als seien die Menschen blos Schachfiguren der historischen Mächte, Spielzeug für Wesen ohne Gestalt; es ist eine Welt, insofern der homerischen ähnlich, daß was an den Menschen wirkt, als Gabe oder Fügung kämpfender Götter erscheint, darin von der homerischen unterschieden, daß diese Götter nicht, wie in dieser, sinnlich-anschauliche, künstlerisch-idealisirte Menschenbilder, sondern gestaltlose, abstrakte Begriffe sind. Der Kampf zwischen Katholizismus und Protestantismus, der ein dramatischer und tragischer werden könnte, wenn in Eine Brust verlegt, der aber, da er ein äußerlicher bleibt, nur ein epischer heißen darf. Man könnte auch versucht werden, den Mortimer für den — epischen — Helden des Stückes anzusehen, insofern dies eigentlich nichts behandelt, als den vergeblichen Versuch, die zum Tode verurtheilte Maria zu retten. Ebenso Lester. Durch die einheitliche Form ist alle Architektonik, alle Perspektive der einzelnen Handlungsantheile unmöglich gemacht. Man hat dadurch den Eindruck von einem bunten Gewirre von Zufälligkeiten, während die Unwesentlichkeit alles dieses, da Maria's Schicksal schon im Anfange entschieden ist, wiederum einen Eindruck von Nothwendigkeit

macht. Es ist bald von diesem, bald von dem, nicht von Einem und demselben Standpunkte aufgefaßt, mit Einem Worte, es fehlt die höhere Idealität. Die Handlung ist so reich, als nur irgend ein Stück in einheitlicher — französischer — Form erlaubt, aber dieser Reichthum ist nirgends so zu einer Einheit gebunden, daß Ein Eindruck möglich wäre; eine Menge kleiner Eindrücke, es zerstört einer den andern; einen Eindruck des Ganzen, einen geschlossenen ganzen Eindruck macht es nicht, weil die Idealität fehlt. Der Haupteindruck ist, daß der Dichter der Tragödie ein geistvoller, im besten Sinne, einer der größten Künstler der Rede ist, so lange die Erde steht. Der Glanz und die Klugheit der Mittel, und damit die Absicht tritt eben stets über den Zweck, die Darstellung, hinaus; was der Dichter uns darstellt, ist durchgängig die eigene Größe. Die Gestalten sind unvermögend, uns von dem Dichter selbst abzuziehen; er hat sich nicht über sie vergessen, und so kann auch der Leser oder Zuschauer ihn nicht über den Personen vergessen. Der Eindruck eines Shakespeare'schen Gedichtes ist der andere Pol; in ihm verschwindet der Dichter gänzlich hinter seinen Gestalten. Auch bei Homer. —

— Man möchte die naiven Dichter Sachdichter, die sentimentalischen Ichdichter nennen; der Gegensatz ist nicht wie Sache und Geist, — wie Schiller selbst, und nach ihm Gervinus ꝛc. annehmen, sondern wie Geist der Sache, und Geist des Dichters. Der naive Dichter, wie Shakespeare, giebt den Geist der Sache, der sentimentale, wie Schiller, giebt den eigenen Geist; der eine verherrlicht seine Objekte, der andere sich selbst. — Wahr ist es, die ganze Behandlung ist eine äußerliche;

ſehen wir nun bei Goethe, daß dieſer über dem inneren Leben den Reichthum der äußeren Welt liegen läßt, wie Schiller umgekehrt; ſo werden wir von beiden, als von Fragmenten des Dramatikers zu dem Ganzen getrieben, zu Shakespeare. Jul. Schmidt hat ganz Recht, daß Schiller das Drama zu ſehr veräußerlicht habe; der Taſſo giebt den treffenden Beleg, daß Goethe das Drama zu ſehr verinnerlichte. Zwiſchen dieſen beiden Extremen geht der richtige Weg; eine Geſchichte, ſo reich und draſtiſch, wie Schiller's, dabei aber nur der äußere Leib einer inneren Entwickelung wie Goethe's; das Muſter, wie das zu machen, beſitzen wir in Shakespeare.

— Der Hauptunterſchied zwiſchen Shakespeare und Schiller iſt dieſer, daß bei jenem die innere Entwickelung die Hauptſache iſt, und die äußerliche Tragödie, d. h. die Handlung, die Begebenheit als nothwendige Folge und zugleich als ſymboliſche Veräußerung der inneren Entwickelung erſcheint, während bei Schiller das Gegentheil davon ſtattfindet. Bei Schiller ſind die hiſtoriſchen Mächte, iſt die äußere Thatſache die Hauptſache; dieſe ſind die handelnden Perſonen, der Held iſt leidend; und zwar leidet er nicht die Folgen ſeiner eigenen Handlungen, die ſich rächend gegen ihn wenden, ſondern er leidet ohne Schuld; das Schickſal iſt Zufall; die Fügung, das Göttliche, iſt eine dumpf-grauſame Naturkraft, die eine Schadenfreude hat, das Schöne in den Staub zu treten, das Erhabene zu erniedrigen. Der Zufall tritt in das Innere, die äußere Handlung iſt nothwendig. So ſind nun ſeine Helden, auch dramatiſch, übel daran, da Andere die ganze Handlung an ſich reißen; ſie haben weiter nichts zu thun, als ihre Würde zu bewahren.

Dadurch sind sie zwar die Helden, aber nicht die Hauptpersonen der Handlung. Die Maria Stuart steht so zu sagen ganz außerhalb dem eigentlichen Kampfe; sie ist nicht sowohl ein Subjekt, als ein Objekt; nicht sowohl Kämpferin, als Gegenstand des Kampfes. Die einzige Scene, in welcher sie in die Handlung gemischt wird, stimmt nicht mit ihren übrigen; man weiß nicht, wie sie dazu kommt, eben jetzt, wo ihr ganzes Schicksal daran hängt, die Selbstbeherrschung zu verlieren, die, nach ihren übrigen Scenen zu urtheilen, ihr eigentlicher Charakter ist. So muß das Innere seiner Helden sich ganz nach dem Aeußerlichen richten; es muß so sein, wie es eben die Handlung braucht, die äußerliche Fügung des Thatsächlichen; es ist im eigentlichen Sinne das Nebensächliche. Es kann keine seltsamere Verkennung der Absicht der Tragödie geben. — Dadurch, daß er sich in dieser Hinsicht von Shakespeare entfernt, nähert er sich den Griechen nicht um einen Schritt; im Gegentheile sind sich hier Shakespeare und besonders Sophokles weit ähnlicher, als Schiller dem letzteren erscheint. Denn der Streit um Recht und Unrecht trifft bei den Griechen immer mehr die Helden selbst, und ihr Thun ist mehr ein psychologisch-ethisches, als ein historisch-politisches Raisonnement, und der Held ist nicht ein bloßes Objekt der kämpfenden, außer ihm wirkenden Mächte. Hier steht Schiller ganz in Corneille's Spur; bei den Griechen entschuldigen und rechtfertigen sich die Helden mit Maximen, auch bei Shakespeare, aber sie handeln nicht aus Maximen — sondern aus Leidenschaft. —

„Moralische Fassung im Zustande des Affekts."

Wunderlich ist die Behauptung, womit die Abhandlung „über das Pathetische" beginnt: „Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Uebersinnlichen, und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dieses dadurch, daß sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustande des Affekts versinnlicht." Weiter: „Der Dichter muß gleichsam seinem Helden, oder seinem Leser die ganze volle Ladung des Leidens geben, weil es sonst immer problematisch bleibt, ob jener Widerstand gegen dasselbe eine Gemüthshandlung, etwas Positives, und nicht vielmehr blos Negatives, und ein Mangel ist." Wenigstens wird uns dadurch klar, wie die Kompositionen der Maria Stuart, des Wallenstein, der Jungfrau, des Tell so untragisch ausfallen. In der Maria Stuart ist die ganze Intrigue von Mortimer und Lester blos deßhalb vorhanden, damit die Maria im dritten Aufzuge sich als wirklich fühlendes Wesen beglaubigen konnte, wodurch ihr letztes Auftreten in „tragischer Fassung" nicht als Fühllosigkeit erschien. Der Zweck der Tragödie überhaupt, „die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustande des Affektes" ist also in dieser einzelnen und in den letzten Scenen der Maria erreicht. Die Regel bei Verfertigung einer Tragödie wäre also: die Komposition muß so eingerichtet werden, daß der Held eine große Fassungsscene erhält, zugleich aber, daß er vorher einmal Anlaß erhält, sich als ein Naturwesen auszuweisen, an dem dann die Fassung nicht den Gedanken aufkommen läßt, sie sei blos Fühllosigkeit. Im Helden wird also das moralische Vermögen, sich inde-

pendent von Naturgesetzen im Zustande des Affektes zu erhalten, in der Fügung des Vorganges und im Ausgange, also im Schicksale des Helden eine blinde Naturkraft dargestellt; im Ganzen, im Kampfe des Helden mit seinem Schicksale, also der Kampf des moralischen Vermögens mit der blinden Naturnothwendigkeit. Sophokles' Helden zeigen zwar auch diese Fassung dem Schicksale gegenüber, aber die Fassung war bei ihnen nicht das zuerst Gegebene, und das Schicksal blos ein Gelegenheitsmittel, jene Fassung zur Darstellung zu bringen, wie bei Schiller. Das Schicksal war das erst Gegebene, und zwar nicht als bloßes Kunstmittel Erfundene; sie glaubten an dies Schicksal, ehe sie noch von einer Tragödie wußten, und sie nahmen es, weil es in ihren Stoffen war; wie Schiller einmal vom tragischen Chore der Griechen, unbewußt seinen eigenen Gebrauch des Chores in der Braut, den er zu rechtfertigen strebt, verurtheilend sagt: „Die griechische Tragödie fand den Chor in der Natur, und brauchte ihn, weil sie ihn fand." Gleichermaaßen fand die spanische Tragödie die naturwidrigen Konventionen von Ehre, Galanterie und Vasallentreue in der Natur, und brauchte sie, weil sie sie fand. Ja, man sieht nicht ein, warum Griechen, Spanier ꝛc. das nicht brauchen sollten, da die Poesie nicht ungestraft den Boden des Wirklichen verläßt, und diesen mit willkürlichen Erfindungen zu ersetzen sucht. Was bei den Griechen als Kern allgemeinen Glaubens in ihre Tragödie hineinwuchs, das ist bei Schiller eine willkürliche, und Allem, was wir in der Natur als Boden und Motiv für die Kunst vorfinden, fremde, ja feindliche Erfindung. — Alles Wunderliche in Wallenstein's Figur

iſt erſt durch jenen Hauptſatz ſeiner Theorie begreiflich. Jene moraliſche Independenz, das Kreuz, an das die tragiſchen Helden geſchlagen werden mußten, war von vorn herein fertig, und ſo mußte auch der wilde, frevelnde Wallenſtein daran paſſen. Damit war dieſen Helden übrigens derſelbe gewiſſe Gang der Entwickelung, dieſelbe Charakterſchablone gegeben, ſie mochten Wallenſteine ſein oder Poſa's. Der tragiſche Held iſt danach ein von Natur nicht ſtumpfer Menſch, der ſich aber im Unglücke zu faſſen weiß. Wallenſtein hatte alſo, um zum tragiſchen Helden zu werden, vornehmlich Faſſung zu zeigen. Daß er leidenſchaftlich genug erſchien, um dieſe Faſſung zu einem Verdienſte ſeiner Freiheit zu machen, das war der zweite Punkt, und der Schiller'ſche Wallenſtein durfte etwas von dem hiſtoriſchen Wallenſtein behalten oder erhalten, aber nicht, weil ſein Schickſal in dieſer ſeiner Natur gegründet lag, Gott bewahre, nur damit ſeine Faſſung im Unglücke ſich wirklich als Faſſung beglaubigte. Nun, Sophokles', Shakespeare's tragiſche Helden beſitzen alle dieſe Faſſung, aber Beide haben nicht in dieſer Faſſung ihrer Helden den Zweck ihrer tragiſchen Arbeit geſehen. Dadurch, daß die Faſſung der eigentliche Wallenſtein war, wird die Schuld eine bloße Inkonſequenz, nicht die Faſſung iſt Wallenſtein aufgezwungen worden, ſondern ſein früheres, ihr entgegengeſetztes Verhalten war ein ihm eigentlich fremdes, von der Welt ihm äußerlich Angefärbtes, eine Kruſte im verſteinerten Waſſer des Lebensfluſſes, des Weltlaufes; der Held ſtreift die früheren Zuſtände wie eine Haut ab, die nicht ein Theil ſeines Leibes iſt, wie ein Kleid, das ſeine eigentliche Geſtalt verbarg, die nun als eine ganz

andere zum Vorschein kommt, als wir glaubten, da wir dies Kleid für seine Haut hielten. —

Dichter und Rhetor.

Ich möchte an die Stelle der naiven und sentimentalen Dichter, bei Schiller, den Gegensatz des Dichters und des Rhetors setzen, — Darstellung, Schilderung, Besprechung —; darstellend entwickelter Gehalt des Stoffes —; dem Stoffe fremd eingelegter des Dichters. Aus dem Kunsttriebe Hervorgehendes; — von Ehrgeiz, Ruhmessucht ꝛc. vermitteltes Schaffen, welches letztere darin, daß es sich immer in den Vordergrund setzt, sich nur konsequent zeigt. Der Rhetor immer bei der Hand, um in eigener Person die Bewunderung, Neigung ꝛc. einzukassiren, die er durch seine Gestalten erregt hat. Poesie, besonders dramatische charakterisirt: Darstellung, Unmittelbarkeit, Unabsichtlichkeit, Unbelauschtheit, das Indirekte, Entwickelung, — keuscher als des Rhetors Bemühung zu überraschen, zu frappiren. — Daher dort Leidenschaft, Charakter; hier Intrigue, Situation, Taschenspielerkünste, Advokaten-, ja zuweilen Rabulistenkämpfe; dort stets die Richtung in die Tiefe, hier das Farbenspiel auf der Oberfläche, wodurch Jenes Werke durch genaueres Studium gewinnen, Dieses, dadurch verlieren; dort die schlichte Wahrheit des Lebens, hier oft die blendende Lüge. Lessing's „Genie und Witz". —

Schön wie das Veilchen, das sich schamhaft birgt
In seiner Blätter Grün; wie einsam, still,
Auf abgeleg'ner Alpentrift das blau
Und gold'ne Glöckchen, das sich selber duftet,
Von keinem Aug' geseh'n; wie Sang des Vogels,

Der eines Hörers nicht bedarf, ja den
Bewund'rung scheucht; ungleich der eiteln Kunst.
Die, auf dem Markte sitzend, überputzt
Mit Rednerschmuck, zu blenden strebt, und angstvoll
Um jedes Laffen Beifall buhlt, stets selbst
Sich mischend in das eig'ne Werk: Seht, was
So groß und schön Euch rührt, das ist die Welt nicht,
Die ich Euch zeige, — nein, das bin nur ich;
Die Welt ist häßlich, mein Gemüth nur schön.
Der Witte täuscht den großen, eiteln Haufen,
Indeß der Kenner von Gefühl ihn flieht,
Waldwärts zur unbelauschten Schönheit zieht. —

Charakterzeichnung.

— Die vollkommenste Charakterzeichnung stellt ihre Figuren nicht wie Automaten hin, denen man gleich ansieht, wie viel Gelenke sie haben, und welche Bewegungen sie vermöge ihres Baues zu machen vermögen, bei solchen Halbmeistern in der Zeichnung ist der Charakter ein Mechanismus, der gedreht, sein Guckguck ruft; ihre Figuren haben sich immer vollständig bei sich, und produziren in jedem Worte ihre Totalität, wie einen Paß, wo jeder Zuschauer oder Leser ein kritischer Thorschreiber sein kann. Die vollkommene Zeichnung braucht freilich Raum; wenn eine Figur so entsetzlich viel im Interesse des Autors zu sagen hat, kann sie selbst wenig zu Worte kommen. Anders, wenn die Figur den Moment typisch auslebt. Es giebt viele Momente, in denen sich der Mensch zeigt eben wie ein Mensch, wo er seinen Hinz oder Kunz in der Scheide stecken läßt. Die Darstellung solcher Momente und unbefangenen menschlichen Auslebens derselben bewahrt vor der Krankheit des Individualismus, dessen Schöpfungen immer etwas von einem Irren- oder

Krankenhause, oder wenigstens von einem psychologischen Raritätenkasten an sich haben. So kann in solchen Momenten ein Mädchen uns heiter, ja schelmisch, muthwillig und sogar leichtsinnig erscheinen; später sehen wir ihren sittlichen Ernst und ihr Ehrgefühl in Anspruch genommen, und siehe! Beides ist da; man wird gewahr, das leichte, tolle Wesen kann auch ernst sein und voll Ehrgefühles. Zu solcher Zeichnung dienen vornehmlich Momente, wo die Gattung über das Individuum hinaustritt, die eigentlich typischen, insofern sie auch nicht durch individuelle Bedingungen modifizirt sind; z. B. ganz allgemein: ein Mädchen im Vorgenusse eines Balles. Solche Momente sind zuweilen auch drastisch-erschütternder Natur; es sind im Allgemeinen diejenigen, in welchen Kaisertochter und Bettlerkind gleich empfinden. — Es leuchtet ein, wie schwierig für den Dichter diese Verfahrungsweise ist. Es ist nun ein Glück für ihn, wenn seine Zeit eine möglichst gleichmäßig ausgebildete sittliche Anlage hat, d. h. wenn die Begriffe von Dem, was recht und sittlich ist, so wenig als möglich auseinandergehen, und so gegenwärtig im Gefühle sind, daß das Urtheil leicht und unverwirrt das Bild der sittlichen Dinge begleitet. Dem Dichter bleibt in anderen Zeiten nichts übrig, als sich ein möglichst unbefangenes Urtheil zu bilden, in sich selber die richtige Mitte zu finden zwischen Leichtsinn und Hypochondrie, und dieses seiner Handlung und seinen Personen unterzulegen. Ich war eine Zeitlang der Meinung, zu einem fertigen künstlerischen Menschenbilde gehöre auch die Darstellung des Grades der Strenge oder Laßheit seines Gewissens — Apollonius —; nun müßte man aber, wie die Welt ist, bei

jedem Akte dieſes individuellen Gewiſſens ausdrücklich erinnern, daß dies ein individuelles, und nicht das Gewiſſen des Autors, noch weniger ſeine Ueberzeugung, wie das allgemeine Gewiſſen beſchaffen ſein müſſe, darſtellen ſolle — wie es mir denn untergelegt worden iſt. — — Sein Schickſal kann Keinem entgehen, ſollte man ſagen, nicht ſeinem Schickſal kann Keiner entgehen; denn nicht das Schickſal fängt den Menſchen; der Menſch jagt nach ſeinem Schickſal. — Die Meinung des Dichters muß immer wie die Kerne der Weinbeere, durch das volle, ſaftige Fleiſch der Frucht durchſcheinen. —

Das Gefallen an traurigen Gegenſtänden.

Schiller und Andere haben Unterſuchungen angeſtellt über die Urſachen des Gefallens an traurigen Gegenſtänden; ich glaube die Urſache liegt in der Auffaſſung; d. h. je mehr die Phantaſie bei der Auffaſſung ſolcher Gegenſtände betheiligt iſt, je mehr finden wir ſelbſt an traurigen Gegenſtänden Vergnügen; je mehr Sinn und Gemüth nicht unmittelbar, ſondern durch das Mittel der Phantaſie die Gegenſtände auffaſſen; daher iſt uns in der Erinnerung Vieles angenehm, was in der wirklichen Gegenwärtigkeit uns entſetzte; da wurde die Phantaſie gebunden, Sinn und Gemüth waren dem unmittelbaren Anſturme des Schrecklichen hilflos preisgegeben. Ich möchte ſagen: je mehr Etwas Vorſtellung der Phantaſie iſt, deſto mehr gefällt es. Nicht allein von tragiſchen Gegenſtänden gilt das; darauf gründet ſich unſer Gefallen an Poeſie überhaupt. Das Schreckliche der Gegenwart und Wirklichkeit gefällt uns in dem Maaße, als es die Reaktion der Phantaſie frei läßt; traurige Gegen-

stände in der Wirklichkeit gefallen uns, insoweit wir frei genug bleiben, sie durch Einmischung der Phantasie in Poesie zu verwandeln. Das will wohl Kant sagen, wenn er meint, das Schöne sei, was in der Anschauung gefällt, ohne Interesse. Daher muß sich der Autor unvermischt erhalten von dem Affekte und der Leidenschaft seines Gegenstandes, und auch dem Zuschauer diese Unvermischtheit bewahren. — Mein Fehler war, daß ich durch zu große Stetigkeit und sinnliche Wahrheit die Phantasie meiner Zuhörer oder Leser band, und unmittelbar an den Sinn und das Gemüth sprach. Wer den Sinn überzeugen will, lähmt die Phantasie; dann wurde mein Fehler, die Entwickelung zu sichtbar zu machen, d. i. unmittelbar zum Verstande zu sprechen, wodurch wiederum die Phantasie aus dem Spiele gesetzt wurde. Man muß die Dinge im Ganzen und Großen anschauen und anzuschauen geben, und die Phantasie muß der Sprecher sein. Die Natur der Phantasie ist das Zusammenfassen des Zusammengehörigen; es ist des Verstandes Weise und Geschäft, zu zerlegen; die Phantasie verdunkelt das Fremde und das Einzelne als solches. Meisterstücke darin sind viele Shakespeare'sche Monologe, wo eine ganze Welt von Vergangenheit und Zukunft auf der schmalen Schneide der Gegenwart zusammengedrängt ist. Alle sogenannten prägnanten Momente sind dieser Art. —

Die Braut von Messina.

Auch in der Braut von Messina ist dieses willkürliche Durcheinanderwerfen der verschiedensten Vorstellungsarten, diese willkürliche Verwischung aller Dichtarten. Neben der raffinirtesten Rhetorik völlig unvermittelt die

gesuchteste altgriechische Simplicität und Kindlichkeit, die durch diese Willkür preziös und widerlich wird. Ein Aufeinanderpacken der Effekte aller möglichen Dichtarten aller Zeiten, von welchen jeder, losgeschnitten von seiner natürlichen Wurzel, herausgerissen aus seiner natürlichen Atmosphäre, wie eine künstlich belebte Leiche erscheint. Von Zeichnung keine Spur, das Kolorit wie durch farbiges Glas geworfene bunte Scheine. Nirgends eine Spur von der Nothwendigkeit, die der Beredtheit der Leidenschaft und des Affektes zu Grunde liegt, blos ein willkürliches Spielen mit dichterischen und schauspielerischen Tönen und Effekten. Mir war, als sähe ich dem Meere zu; dies endlose Schaukeln, nirgends ein Festes, machte mir zuletzt bei der Aufführung die Empfindung, als wäre auch die Erde unter meinen Füßen nicht mehr fest. Dazu das eben so willkürliche Herumfahren der Sprechenden im ganzen Umfange ihres Organs, in verzweifelter Bemühung, in das unwahre Dichterwerk Wärme, Wahrheit und Leben hineinzubringen. — Sehr interessant ist eine Vergleichung der Braut mit der Antigone. Zwei heterogenere Erscheinungen sind nicht zu denken, als dies alte und dies neue Stück. Die Antigone erscheint uns erst als etwas gänzlich Fremdes, aber wir werden bald heimisch; sie ist uns ein Mensch aus einem fremden Welttheile, ihr Kostüm, ihre Sitten, ihr Glauben und Denken sind uns fremd, aber sie sind untereinander und mit ihr einstimmig; wir achten die fremde Erscheinung als etwas nothwendig in sich selbst Beschlossenes, als etwas in sich Wahres, was die Braut von Messina aber nicht ist. Vor diesem Stücke wird uns die Aehnlichkeit zwischen den Griechen und Shakespeare

erſt recht klar. Die Braut ſteht den Griechen eben ſo fremd gegenüber als dem Shakespeare. —

Der Idealiſt.

Der Idealiſt iſt ein Menſch, der im Jünglinge ſtecken geblieben iſt. Die vollſtändige Unbekanntſchaft mit der Wahrheit des Lebens läßt den Jüngling, was er je von den Dingen gehört, und wie er ſelbſt ſich dies ausgebildet hat, in jeden einzelnen Fall übertragen. So iſt ihm Liebe etwas Untheilbares, Unmodificirbares. Er hat noch kein Auge für die Geſtalt der Dinge, er hat ein Bild vor Augen, und ſieht doch nur ſein Phantaſiebild. Er geſteht ſich nicht ein, was er wirklich ſieht und hört. Iſt ſein Wahrheitsſinn ſchwach, ſo täuſcht er ſich lieber fort und fort, als daß er ſeinen Irrthum ſich eingeſtände, der ihm lieber als alle Wahrheit iſt; er ſagt ſich vor: mein Phantaſiebild iſt die Wahrheit. —

— Der Idealiſt liebt und achtet Niemand, als ſich ſelbſt, d. h. als das Phantaſiebild, das er ſein Ich nennt. Denn die Dinge und Menſchen, wie ſie ſind, ſind ihm ſchlecht und gemein; ſie ſind nicht werth, geliebt zu werden von einem Weſen, ſo vollkommen, wie er ſein eigenes Ich ſich eingeredet hat, das er aufbaut aus dem Kontraſte ſeiner Einbildung mit der Wirklichkeit. Dieſe verſchlechtert er ſich noch im Intereſſe ſeines Ideales. Der Idealiſt liebt auch außer ſich nur dasjenige, was er ſich als ſein eigenes Weſen eingeredet hat; er bildet daraus andere, jenem analoge Weſen und giebt ihnen den Namen von Bekannten und Freunden. Doch wird es ihm hier ſchwer, ſich in der Selbſttäuſchung zu erhalten, wiewohl er unermüdlich die Mängel, die er

ſich doch nicht für immer bergen kann, in Tugenden umdichtet; geht das nicht mehr, dann wird aus dem Weſen, das er ſich doch nicht der Anhäufung von Vollkommenheiten ädäquat forthin einreden kann, eine Anhäufung des Entgegengeſetzten; ehe er ſich zwingen ließe, den Menſchen, d. h. ſich ſelbſt überhaupt als eine Mittelgattung zu denken, macht er aus dem Engel, aus dem Menſchen außer ihm, den er trotz Mühens nicht zum unbedingten Engel machen kann, einen unbedingten Teufel. Allmälig muß er einen Engel um den anderen in ſeiner Phantaſie — denn anders exiſtirt er, und exiſtiren die Dinge und Menſchen ihm nicht — zu den abſoluten Teufeln werfen; denn die Natur der Phantaſie iſt, ſich an Extremen zu vergnügen. Da greift er, um ſeinen Irrthum — denn Wahrheit iſt ihm nichts, zu retten, zu dem Bilde der Menſchheit überhaupt, er flüchtet in das Reich der Schatten; um das Bild der Menſchheit, das ſeine Eitelkeit bedarf, vor ſeinem eigenen Verſtande und der eigenen Ehrlichkeit zu retten, denn dieſe beiden Faktoren ſeines wirklichen Weſens kann er nicht für immer verdunkeln, verſetzt er dieſe vollkommene Menſchheit in die Zukunft. Ein ſolcher Menſch lebt in ewiger Dichtung; mit der wirklichen Welt, den wirklichen Menſchen hat er nichts zu ſchaffen; er liebt keinen Menſchen und haßt keinen Menſchen, nur ſeine Phantaſiebilder. Darum begreift er auch nicht, wie man einen Menſchen bemitleiden kann, der ſich ſein Unglück ſelber zugezogen; denn er begreift nicht, wie man einen Menſchen trotz oder mit ſeinen Fehlern lieben kann. —

Die naiven Frauen Goethe's.

Goethe hat sich in seinen naiven Frauen die Natur wohl zu passiv gedacht; überhaupt von der Natur nur die stillere, passive Seite reproduzirt; es scheint fast, als habe er unter Natur eben nur das Pflanzenmäßige, will sagen, das stille Wachsen verstanden, das in sich Geschmiegte, Gebundene. Der Instinkt der Sinnpflanze, deren berührter Zweig sich schamhaft senkt, war seiner eigenen Natur verwandt; für den Instinkt des Kindes und Naturmenschen, der geschlagen, oder auch nur berührt, schlägt, hatte er keinen Sinn. Seine Natur war doch nur eine halbe; im Shakespeare, auch im Sophokles (Antigone) haben wir eine ganze. Shakespeare's Frauen haben dieselbe Naturbeschlossenheit und Ganzheit wie bei Goethe, bei weit reicherem Gehalte. Goethe stellt sein eigenes Verhältniß zur Natur sehr schön und treffend im Faust dar. Der Erdgeist, die ganze Natur erschreckt ihn, zu der blos leidenden Seite der Natur, zu Gretchen zieht es ihn hin. Shakespeare dagegen fluthet, flammt und stürmt mit dem Erdgeiste, und denkt mit seinen passiven Gestalten, z. B. mit Heinrich VI. ꝛc. ihre passiven Gedanken. Wer das Muster der Gretchen recht benutzen will, der muß bedenken, daß der Typus der weiblichen Natur darin zu abstrakt gefaßt ist; als wenn das Weib eben nur, und nichts als die passive Seite der Natur darstellte; — ich möchte wohl daneben den Mannestypus sehen, der, ebenso abstrakt gefaßt, ohne alle Empfindung, als ein absoluter Handler erscheinen müßte. Der Unterschied der Geschlechter ist eben nur ein relativer. Es kann ein Weib voll Heroismus

sein, und dennoch naiv erscheinen: Antigone. — Die Hauptsache ist eben nur, daß die Natur in ihr heroisch, und daß dieser Heroismus ein weibliches Aeußere tragen muß; d. h. sie muß aus dem unmittelbaren Gefühle heraushandeln. Der Instinkt, das Wesen selbst, durchbricht das Wesenfremde, die Reflexion, und setzt sich in der Antigone ihr zum Trotze durch. — Das Rechte ist, daß man Ideale darstellt, die aus ihrer Natur heraus, nicht mit Bewußtsein, am wenigsten mit Selbstbespiegelung, ideal sind. Das schließt schon das Hohle, Preziöse ꝛc. aus. Ein Beispiel eben die Antigone, die durchaus ein naives Ideal ist, und darum weder dem Kunstideale noch der Naturwahrheit widerspricht. —

Die organische und mechanische Form des Dramas.

Die organische oder dynamische, und die mechanische Form des Dramas. Bei den Alten entstand die Tragödie organisch, wie bei Shakespeare und Lope de Vega. Wenn wir aber Dinge, die rein individuelle Gründe hatten, ohne diese entlehnen, so werden wir mechanisch. Unser Werk ist nicht mehr ein Baum, eine Pflanze aus ihrem eigenen Grunde entstanden und entwickelt, sondern ein Kranz von Immortellen. Die altitalienische und die französische klassische Tragödie sind Beispiele solchen Mechanismus. Shakespeare ging von der Darstellung eines Schicksals aus, und die Form bequemte sich danach und mußte es; die alten Franzosen von den 5 Akten und 3 Einheiten, und der Stoff mußte sich danach bequemen. Ein in unserer Zeit gedichtetes antikes Drama würden die alten Griechen eben so wenig anerkennen, als unser modernes Publikum, es würde in

der Luft ſchweben. Thun wir von dem Unſeren hinzu, ſo wird eine Disharmonie entſtehen; ein modern gedachter Stoff in griechiſcher Form entbehrt deſſen, was die Alten und Shakespeare gleichmäßig auszeichnet, poetiſche Wahrheit und Nothwendigkeit, d. h. das Zuſammenfallen von Stoff und Form; eine Seele, die nicht in ihrem eigenen Körper wohnt. — Man iſt allmälig dahinter gekommen, daß nicht Reim oder Metrum das Weſen der Poeſie ſind; daß das Unterſcheidende der Proſa nicht in der ungebundenen Schreibart liegt; aber man ſpricht noch jedes Gedicht, das in Reden abgetheilt iſt, über welchen Namen ſtehen, als ein dramatiſches an. — Darin liegt nun die Gefahr des Studiums unſerer philoſophiſchen Aeſthetik für den dramatiſchen Anfänger, daß er dieſelbe für eine Theorie hält, die er ſeiner Praxis unterlegen muß. Wenn die philoſophiſchen Aeſthetiker wirklich dieſe Abſicht hätten, ſo müßten ſie die unphiloſophiſchſten Köpfe von der Welt ſein. Denn ſie gehen ohne die Vorausſetzungen unſerer Zeit zu Werke; ſie abſtrahiren von allen zeitlichen und räumlichen Vorausſetzungen; ſie geben die Beſtandtheile aller Kunſtepochen, nur nicht das, was die einzelnen zu ſelbſtändigen Geſchöpfen vereinigte, d. h. das individuelle Leben, das verflüchtigt ſich ihnen wie dem Chemiker bei der Zerſetzung. Gerade wie wenn Jemand die Naſen aller ſchönen Geſichter und Statuen und Bildniſſe und ihre übrigen Geſichtstheile ſammelte, und darüber philoſophirte; ein Anderer nun aus dieſen verſchiedenen Theilen neue Geſichter zuſammenſtellen wollte, niederländiſchen Mund, antike Naſe, italieniſch-edle Stirn ꝛc. — — Nicht die einzelnen Züge, ſondern das angeſchaute Einsſein der-

selben in eben der Gestalt macht den Charakter im poetischen, besonders im dramatischen Sinne. Am besten wirkend, wenn die Person sich selber nicht kennt, sich für anders hält, und sich, ohne es zu wissen und zu wollen, schildert. So macht ein großer Grad von Selbstbewußtsein — wo gewöhnlich der Poet anstatt der poetischen Gestalt zu Worte kommt — immer den Eindruck des Hölzernen, Marionettenhaften. Das ist's, warum Leidenschaft und Affekt dem ernsten Drama so nöthig sind, weil sie die Unbedenklichkeit des Handelns, die Ganzheit des Wesens, die Einheit selbst in der Entzweiung begünstigen und herausheben. Was man leicht durchschaut, ist trivial. — So verlangt die philosophische Aesthetik, daß sich die sogenannten Rechte gegen einander aussprechen sollen, worüber die Person verloren geht, und blos zu einem Träger oder Konglomerat von Rechten wird; während in der „Person" eben die Poesie, das Urschaffende zu Tage kommen muß. —

Naiv und Sentimental im Unterschied von Realistisch und Idealistisch.

Zu warnen ist vor der Identifikation des Naiven und Sentimentalen, und des Idealistischen und Realistischen. Wenn man Schiller einen sentimentalen Dichter nennte und Shakespeare einen naiven, dann ließe ich mir es gefallen. Wenn man aber Schiller einen idealistischen und Shakespeare einen Realisten nennt, so weiß ich nicht, was ich dazu sagen soll. Schiller sucht mehr durch seine Sentiments über den Gegenstand zu rühren, als durch Darstellung des Gegenstandes, aber daß er Shakespeare gegenüber idealistisch heißen soll!

Iſt Idee und Sentiment einerlei? Der wahre ideale Dichter ſtellt in ſeinem Stoffe die Idee dar, d. h. er entwickelt die Idee, die im Stoffe liegt, und läßt ſie als Eine und ganze Seele ſeiner Darſtellung wirken; Schiller dagegen legt in die Stoffe fremde und mehrere Ideen hinein. Darum iſt ein Shakespeare'ſches Werk ſo ganz, weil ſeine Theile nur Glieder der Darſtellung Einer Idee ſind. So im Hamlet: wer nicht zu rechter Zeit thut, was ſeine Aufgabe iſt, der wird gezwungen, ſie zu thun, und geht an den Folgen ſeines Zögerns unter. Das iſt auch im Wallenſtein, aber nicht allein; denn Wallenſtein geht auch unter, weil er ehrgeizig iſt; er geht unter, weil er zögert, er geht unter, weil er falſch, weil er zu vertrauend iſt. Was hat die Epiſode Max damit zu ſchaffen, was die Scene mit Wrangel? Heißt der ein idealiſtiſcher Dichter, deſſen Geſetz Willkür iſt, dann freilich iſt er ein idealiſtiſcher Dichter. Heißt das Vorherrſchen des Stoffes vor der Idee, oder die Emancipation des Stoffes von ſeiner Idee realiſtiſch, ſo iſt Schiller, aber auch gegen Shakespeare gehalten, der realiſtiſche Dichter. Heißt idealiſtiſch die Verwirrung der Motive? Wenn dies romantiſch heißt, ſo iſt Schiller ein romantiſcher Dichter. Wallenſtein's Charakter bei Schiller wäre ſo individuell als die Shakespeare's? Nein, viel individueller. Man wird in der Geſchichte hundert Macbeth's finden, aber keinen einzigen ſolchen Wallenſtein; denn ſelbſt der hiſtoriſche iſt ein anderer. Das Empiriſche iſt nichts Anderes, als der Mangel an Einheit in den Charaktermotiven, d. h. der Mangel an Identität der Charakterſchilderung. Der Wallenſtein Schiller's iſt in dem eigentlichen Sinne durchaus ein

empiriſcher Charakter. Iſt denn aber das Empiriſche das Realiſtiſche? — Schiller hätte im Wallenſtein den Gipfel der dramatiſchen Technik erſtiegen? Die Charaktere wären, wie die Charaktere Shakespeare's? Wahrlich nicht! Sentiments über das Dargeſtellte ſind lyriſcher Natur, die Grundlage des Dramas iſt Darſtellung von typiſchen Menſchen in Einer Handlung begriffen, in der ihre Exiſtenz als Bewegung ſich auslebt, aber nicht Darſtellung der Reflexionen des Dichters über eine Handlung, in ein ungefähres Abbild dieſer Handlung gekleidet. Das wäre der Gipfel der dramatiſchen Technik, wenn ein Dichter ſeines Stoffes ſo wenig Herr wird, daß er 11 Akte erfordert, und zwei Theater-Abende wenigſtens einnimmt? Schiller's Wallenſtein wäre ein Menſch von ungeheurer Willenskraft? Der in 10 Akten nicht zu einem eigenen Entſchluſſe kommen kann, und durch die Macht der Umſtände ſich in die Richtung ſtoßen läßt, die er aus eigener Willenskraft nicht einſchlagen kann? Und trotz der 11 Akte nichts motivirt, als nur der Verrath, und nicht im Charakter, ſondern durch den Zwang der Umſtände. Auch iſt mehr das äußere, zufällige Koſtüm beachtet, als das innere. Man ſehe, wie Shakespeare's Soldaten reden. Und die Schiller's? Sie reden eher wie Shakespeare's Staatsmänner; ſie ſind durch die Bank Redner. Es wird uns geſagt, ſie ſeien Soldaten; wenn man an der Rede, an dem äußeren Habitus den Mann erkennt, ſo ſind es keine. Buttler hat in ſeinem eigenen Regimente vom gemeinen Reiter auf gedient; wo in aller Welt hat er die künſtliche Rhetorik gelernt, die „langen Reden mit kurzem Sinn"; wäre es die natürliche Rhetorik ſeines Standes, eines

Affektes oder einer Leidenschaft — die hat der geringste Mann, aber diese Kunst des auserlesensten Redeschmuckes! Schillern war gut und schön einerlei? Nein! ihm war nicht das Gute das Schöne, sondern das Schöne das Gute, d. h. er stellte das Schöne so dar, als wenn es das Gute wäre; weit gefährlicher wie bei Goethe, wo das Schöne oft ein Reizendes wird, aber nie den Schein des Guten sich anmaßt. Goethe hat oft das Schwache vergöttlicht, und zwar als Schwaches; Schiller hat dem Schwachen den Schein des Starken gegeben. Seine Personen sind um nichts stärker als Goethe's; Goethe's Grundsatz: die Noth ist das Gesetz des Schwachen; Schillers: die Noth ist das Gesetz des Helden. —

— Was mir das Unrechte scheint, kann ich nicht bemänteln. Wer den Muth hat, die Wahrheit zu sagen, der muß auch die Kraft besitzen, den Unwillen über die Wahrheit zu tragen. — Ich habe, soweit ich mich kenne, ehrlich geforscht, und gebe ehrlich die Resultate meiner Forschung hin. Ich handle, wie mir meine Natur gebietet, mögen es Andere auch. So macht es der, so der, und nun gilt's, den Sachverhalt ganz objektiv hinzustellen, so daß der Leser selbst das Urtheil fällen kann. So macht es Shakespeare — und nun überall daneben gestellt, wie es Andere machen, was der und der von Shakespeare gelernt hat ꝛc. — Das Alles vielleicht in Briefform; in Briefen, an einen jungen Mann gerichtet, der den Autor um seine Hilfe gebeten. Auf Gervinus, Goethe ꝛc. zu verweisen, in Hinsicht auf das, was nicht der eigentlich poetisch-dramatischen Technik angehört. — Das Wesen des Dramas aus seinen eigenen Bedingungen zu entwickeln. Technische Analysen. — Warnung

vor dem zu frühen Studium der antiken Tragödie, und vor der philosophischen Aesthetik, d. h. vor dem Feststehen im Handwerke. — Anknüpfen an Shakespeare. —

H. von Kleist.

Was H. v. Kleist's Erfolg bei dem großen Publikum hindert, ist: 1) Daß er Alles auf die Spitze treibt, nicht Maaß zu halten weiß; dadurch bekommen seine Fabeln etwas Raffinirtes, Ueberspanntes, Absichtliches, z. B. die grelle Symmetrie in der Katastrophe der Schroffensteiner ꝛc. 2) Daß er seine Probleme mehr mit und für den Verstand einrichtet, den Shakespeare stets blos kontroliren, und so zu sagen negativ zu Grunde liegen läßt. Dadurch wirkt Kleist nicht als Totalität, und darum auch nicht auf die Totalität. Seine Führung hat etwas Spitzfindiges; er trägt seine Geschichte vor, wie ein Kriminalist, bei dem der Scharfsinn der psychologischen Motivirung die Hauptsache, der aber gemüthlich an den Geschichten selbst ohne Theilnahme ist. So sucht er auch durch das Räthsel, in welches er seine Fabeln verwandelt, mehr den Verstand zu spannen. Der Gott bleibt bei ihm in den Wolken, und dadurch entsteht sein Tragisches; dies ist bei ihm eben, daß die Menschen leiden und handeln, sie wissen nicht warum und wozu. In der Aufschrift an jenem Hause, die ihm so wohl gefiel, liegt seine tragische Formel: „Ich komme ich weiß nicht von wo, ich bin ich weiß nicht was, — ich fahre ich weiß nicht wohin — mich wundert's, daß daß ich so fröhlich bin." — 3) In seiner Sprache, die das direkte Gegentheil von Shakespeare's, in dessen Leidenschaftsausbrüchen große Gedanken als Glieder des

Naturlautes mit dahin fluthen, während bei Kleist, was vom Naturlaute darin, als Musik des Gedankens. Wenn uns bei Shakespeare die Leidenschaft geistreich erscheint, so zeigt sich uns bei Kleist der Verstand als Leidenschaft. Alles das läßt sich darin zusammenfassen, daß bei Kleist, wie bei Lessing, der Verstand das Medium der Darstellung, nicht blos der Disponent; während bei Shakespeare das Medium die Phantasie und unmittelbares Gefühl ist. Daher fehlt es Kleist an der Beredtheit der Leidenschaft. Er ist Goethe und Schiller zu weit ausgewichen. Wie er selbst Verstand sein und Leidenschaft darstellen sollte, wie Shakespeare, ist er Leidenschaft und stellt Verstand dar. —

Die Sprache Luther's.

Das Nachschaffen darf kein Nachahmen werden, zu vermeiden sind spezifisch englische und Shakespeare'sche Wendungen. Nur seine tragische Auffassung und Behandlungsweise, seine Kunstmittel, aber die Sprache deutsch; deutsche Lebendigkeit derselben. Daher wegen der schöpferischen Sprachbildung Studium der deutschen Sprache. Man müßte sehen, daß man Luther's Schriften bekäme, an leidenschaftlichen Stellen fehlt es seinen polemischen Schriften gewiß nicht. In seinen Tischreden fände man wohl die Sprache des Lebens, der Vertraulichkeit. Wenn irgendwo die echtdeutsche Erscheinung von Leidenschaft und vertraulichem und Weltleben zu studiren ist, so muß sie bei dem urdeutschen Luther zu studiren sein. Von dorther könnte deutsche Sprache, deutsches Wesen wieder concretes Blut gewinnen. —

Gewissen und Leidenschaft.

Das Gewissen beruht auf denselben Naturbedingungen, auf welchen die Leidenschaft ruht. In einer Zeit, wo andere Ideen durch die vorhandene Kraft der Sinnlichkeit zu gewaltigen Leidenschaften werden können, wird die ethische Idee, die Idee der Pflicht, eben so leicht und zur eben so starken Leidenschaft wachsen. Die Zeiten der wilden Thaten sind eben so voll von wilden Bußen; beides hält sich immer das Gegengewicht. Je größer die Unthaten, desto größer das ethische Leiden des Menschen. Die Zeiten, in welchen die Reflexion noch nicht stark genug war, die Kraft der Leidenschaft zu zersetzen, konnten diesen Prozeß auch nicht mit der Substanz des moralischen Gefühles vornehmen. Die Kraft zum Glauben wird immer bei der Kraft zum Sündigen wohnen; die Zeit, der die Kraft zum Sündigen entgeht, entbehrt auch der Kraft des Glaubens. Wäre es nun auch nicht eine spezifische Forderung an die Poesie, Schuld und Leiden in's Gleichgewicht zu setzen, so forderte das schon die objektive Wahrheit. Der historische Boden ist in den Menschen, ihre Beschaffenheit ist der historische Boden, so nur ist wahrhaft dramatische und tragische Darstellung möglich. Nur die Natur ist das handelnde Prinzip im Menschen, d. h. die Leidenschaft. Denn selbst das grundsätzliche Handeln ist ohne Leidenschaft für das System seiner Grundsätze nicht möglich. Nicht allein, daß der Grundsatz zur Leidenschaft wird, so geht er schon aus Leidenschaft hervor, z. B. der einzelne auf die Thätigkeit des Rechtssinnes basirte Grundsatz aus einer leidenschaftlichen Stärke des Rechtssinnes. Durch diese Art des künstlerischen Darstellens wird auch das Rhetorische ver-

mieden, welches die historischen Mächte in das Bewußtsein versetzt, und von ihrem eigenen Boden, der Sinnlichkeit, ablöset. Der historische Boden darf nicht blos Kostüm sein, ebensowenig dürfen die Menschen nur die willenlosen Schachsteine abstrakter, in der Luft schwebender historischer Mächte sein, diese die Handelnden, und jene die Leidenden. Die Größe der Leidenschaften einer Zeit muß selber in der Stärke, Macht, Rauhheit und Gewaltsamkeit der Sprache das entsprechende Maaß der Darstellung finden, wenn wir das Gefühl der poetischen Wahrheit haben sollen.

Die Ideale der Gegenwart.

Unsere Zeit verlangt eine andere Auffassung des menschlichen Ideales wie des Schicksals, als die Zeit Schiller's und Goethe's. Ein Glück für uns, daß unsere Zeit schon weit genug von jener goldenen liegt, und so viel eigene Geschichte gehabt hat, daß in ihr sich neue Ideale soweit vorbilden konnten, daß sie sich bereits der Gestaltung des Dichters bieten, d. h. daß ihnen nichts fehlt, als Gestaltung. Nur darf der Dichter sich nicht von den Wahnbildern der Zeit täuschen lassen, deren Menge aber eben das Bedürfniß eines Ideales beweist. Es gilt jetzt nicht, in absichtlicher Opposition gegen allen Realismus zu stehen; es gilt vielmehr realistische Ideale darzustellen, d. h. die Ideale unserer Zeit. Ganz verkehrt ist es, Ideale einer vergangenen Zeit nachzudichten, die schon ihre möglichst schöne Realisirung in den Gestalten der großen Dichter dieser vergangenen Zeit gefunden haben; ebenso, ihnen gegenüber blos negirend, opponirend zu verfahren; vielmehr ist es die

Aufgabe, den Idealen, die noch gestaltlos, als bloße Sehnsucht in den Herzen und Köpfen der neustrebenden Gegenwart zittern, die Gestalt zu geben, in der sogleich jeder Zeitgenosse Das erkennt, was er hegte, aber nicht gestalten, d. h. nicht anschauen konnte. So lehrt der wahre Dichter seiner Zeit, wonach sie sich sehnt, die ideale Form der Menschheit, wie seine Zeit sie fordert — er lehrt ihr ihr Bedürfniß, und giebt ihrem Denken und Gehaben das Muster. Damit glaube ich nun meinen Weg gefunden zu haben, hoffen zu dürfen, meine Mühe von nun an nur an die Zweckmäßigkeit der Weise, den gefundenen Weg zurückzulegen, nicht mehr an das Suchen des Weges zu wenden. — Nun die Grenzen genau bestimmt sind zwischen der Dichtung der goldenen, und der Dichtung unserer Zeit, fällt alle Opposition weg, und wir können unsere großen Dichter verehren, ohne unsere Bestimmung zu verwirren; ja wir können aus dem Umstande Muth gewinnen, daß unser Ideal der Natur und der Wahrheit des Lebens verwandter ist, als das ihrige. — Bei meinem Judah war ich schon unbewußt auf den rechten Weg gekommen. —

Wir haben jetzt ein anderes Ideal der Männlichkeit wie der Weiblichkeit, als in der Zeit unserer klassischen Dichtung, ein anderes der Natur — denn in dieser sehen wir nicht mehr blos die passive Seite — ein anderes Ideal des Erhabenen und des Schönen; nicht mehr die Resignation ist der Grundton unseres Ideales; die Geschichte soll uns nichts Fremdes, Feindliches, keine Drachenhöhle, sondern die Atmosphäre unseres privaten Athmens sein; wir sind ein Glied an dem Riesenkörper der Geschichte. Aber unser poetisches Ideal ist auch nicht mehr

Predigen von unseren Idealen, Reflexionen darüber, sondern Vertiefung derselben in das handelnde Leben, concrete Darstellung derselben. Wir müssen aus dem Paradiese der Idylle heraus in den Kampf des Lebens, nicht mit unmännlichem Zurücksehnen nach der schlaffen Ruhe, sondern mit der Freude an unseren Kräften, am Kampfe selbst. Kraft verlangen wir von unseren Idealen, das Abenteuerliche und Hohle, die Geziertheit und lügnerische Attitüde der Selbstbespiegelung hassen wir als Schwäche. Gesundheit, d. h. Naturgemäßheit der menschlichen Verhältnisse verlangen wir; keine Helden, die Helden werden durch Beschämung durch Weiber, keine Helden, die sich an den Frauen anhalten; das Weib will den Mann achten. So wirr und chaotisch unsere Bildung und Literatur aussieht, ein Streben zur Natur und Gesundheit zurück, ist allenthalben vorhanden, die Krankheit ist nur die Anstrengung der Natur, die Gesundheit herzustellen. Vorübergehend haben wir auch wohl die Krankheit liebgewonnen. — Nun begreife ich erst, was E. Devrient an meinen Makkabäern gefiel, eigentlich am Judah, und was ihm in „Zwischen Himmel und Erde", am Apollonius, mißfiel. Ebenso, und eben darum, daß ich auf dem Wege der Makkabäer fortgehen muß, von welchem ich in Himmel und Erde abgekommen bin, d. h. was die ideale Intention betrifft; denn natürlich von den Fehlern des Ganges muß ich mich um jeden Preis frei machen, dann muß ich konsequenter in meinen Intentionen sein, was mir nun, da ich zum Bewußtsein hindurchgedrungen, leichter werden muß. Denn eigentlich griff ein realistisches Gefühl in meinen bisherigen Arbeiten mehr meinem Bewußtsein vor, als daß es durchgängig

von diesem bestimmt gewesen wäre. Den Muth, endlich nun erst zu sehen, was lange vor meinen Augen lag, hat mir doch erst J. Schmidt's Zueignung seines Schillerbuches gegeben; er hat dadurch seine Ansprüche auf meine Dankbarkeit um ein Großes vermehrt. Dies Werk (Schiller und seine Zeitgenossen) hat mehrere große Verdienste; nächst der Ausmittelung der Stelle, die Schiller in der Literaturgeschichte gehört, ist es selber ein realistisches Kunstwerk. Es ist Schmidt gelungen, was Schiller selbst bei seinen tragischen Helden nicht gelang, oder was er absichtlich versäumte, vielleicht seiner Natur nach nicht vermochte, aus der historischen Person Schiller den Typus oder das realistische Ideal zu entwickeln, nicht ein absolutes in ihn hineinzutragen, wie Schiller's Verehrer, der Manier ihres Dichters folgend, zu thun pflegen. Er hat Schiller's Selbstaufbau aus unförmlichen und ungefügen Materialien biographisch nachgebaut, und so wird seine Gestalt erst imposant; dargestellt, wie Schiller an seinen immer höheren Zwecken wuchs. Dabei hat er das Ganze meist durch weise Auswahl aus des Dichters Werken und Briefen, und ebenso durch weise Beschränkung seiner eigenen Zuthat, die aber jedesmal den Nagel auf den Kopf trifft, zusammengesetzt. Wenn das Beispiel eines großen Mannes seiner Nation und Nachwelt wahrhaft zu gute kommen soll, ist es nur möglich, wenn sie es in so reinem Spiegel sieht, ohne falschen Nimbus. Die idealistischen Verehrer Schiller's gestehen eigentlich, daß er ihnen, wie er ist, noch nicht genügt; da sie sich bestreben, ihn nach seiner eigenen Weise noch zu idealisiren. Ein Idealist ist eigentlich ein Mensch, dem die Wahrheit zu rein, zu farblos ist; sein charakteristisches Merkmal

ist daher der Schmuck; er muß das Große und Schöne erst mit Flitter umhängen, wenn es ihm groß und schön erscheinen soll. Das Poetische ist ihm das Geschmückte; von Schmuck umhängt nimmt er die baare Prosa für Poesie; ungeschmückt scheint ihm die reinste Poesie Prosa. —

Die Wirkung des gelesenen Dramas.

— Wenn Aristoteles meint, ein Drama müsse schon blos gelesen wirken, so heißt das nicht, daß dies die eigentliche Wirkung des wahren Dramas sein solle, und daß mit Beschaffung dieser Wirkung der Dichter seiner Aufgabe schon genug gethan habe. Vielmehr hält er eine Wirkung beim bloßen Lesen für unmöglich, wenn das Drama nicht Drama ist, er verlangt eben die dramatische Wirkung, d. h. daß wir beim Lesen das Stück gleichsam agiren sehen. Er sagt: das ist ein schlechtes Drama, das nur durch Aeußerlichkeiten der Scene wirkt, und ohne diese mißfällt; aber er sagt nicht, daß ein Drama uns, abgesehen von seinem Zwecke gefallen müsse, ja mit gänzlicher Abwendung von demselben, wie sein Ausspruch in neuerer Zeit nur zu sehr mißverstanden worden ist. Es soll nicht als lyrisches oder episches Gedicht gefallen; und was es uns als ein dramatisches erscheinen und die spezifische Wirkung eines solchen erreichen läßt, ist eben, daß wir es uns, auch beim bloßen Lesen, als auf der Scene vorgehend vorstellen, ja daß wir gezwungen sind, Scene, Personen, und was zur Aufführung gehört, hinzu zu denken. —

Wechsel zwischen Bewegung und Ruhe.

Der Wechsel zwischen Bewegung und Ruhe ist nothwendigst. Es ist ein Grundgesetz der Haltung, daß,

wo die Handlung oder der Affekt gewaltsam weiterstrebt, der Dialog retardiren, wo sich beides zu versumpfen droht, der Dialog lebhafter fortstreben muß. Bei Shakespeare ist immer Gleichgewicht; seine Welt ist immer eine ganze. Der Bösewicht spricht Moral, der Narr Weisheit, der Altkluge Narrheit, seine Welt ist weder eine abstrakte des Ernsten, noch des Komischen; er läßt Leidenschaften mit plastischer Ruhe zusammensein; nie schleicht, nie übereilt sich der Vorgang; nie ist er zu leicht, nie zu schwer zu durchschauen, der Schwache ist gut, der Böse ist stark. Neben der ungeheuren Ausnahme der Leidenschaft geht die Regel des Schicksals einher. Die Stärke ist schwach, die Schwäche stark. Wie in der Schöpfung und der großen Existenz der Welt, binden sich die Gegensätze in seinen Werken; nie zerfällt seine kleine Welt auch nur auf Momente in ihre Elemente zurück. —

Schiller's Diktion.

Das Charakteristische in Schiller's Poesie, auch der letzten Periode, scheint die Inkonsequenz der poetischen Intention, die Einer großen Wirkung durch das Ganze nicht den Reiz aufopfern kann, wo irgend Gelegenheit verführt, auch im ganz Einzelnen zu wirken, sollte selbst diese einzelne Wirkung der Absicht der Totalwirkung geradezu widersprechen. So ist's mit den Charakteren; wo sich einer derselben beim Publikum insinuiren kann, da vergißt er leicht die ursprüngliche Intention; wo einem was Schönes zu sagen einfällt, da kann er es nicht bei sich behalten; dergleichen sähe oft wie Improvisation des Schauspielers aus, wenn solche künstliche

Rhetorik improvisirt sein könnte. — Goethe und die Alten sind schlicht und haben die Tendenz zu dem Schlichten, ihre Werke tragen dies Gepräge; Shakespeare ist schlicht, aber er vertheilt Glanz und Schlichtheit in seinen Werken aus charakteristischen Zwecken. Schiller, der erst nur dem Glanz nachstrebte, lernte mälig den Reiz des Schlichten kennen, und er wendete es dann als Putzmittel an, wie zur vollendeten Toilette auch Einfachheit gehört. Diese Wirkung thut es auch stets bei ihm, hier liegt sein ungeheurer Unterschied gegen die Alten, denen seine „Braut" ferner steht als die Griechen dem Shakespeare. Darum ist er der Liebling der Jugend und der Frauen, die ihrer Natur nach zu dem Glänzenden sich hingezogen fühlen; erst das Lebensalter des Mannes, welches den Sinn für das Schlichte bringt, macht für Goethe und die Alten und für die schlichten Partieen bei Shakespeare reif. Das Volk hat ebenfalls einen Zug nach dem Glänzenden, wenn der Glanzgewohnte, Glanzgesättigte nach dem Schlichten greift. —

Shakespeare's Komposition.

— — Sie sagen: „Shakespeare's Komposition sei nicht musterhaft." Was heißt das? Ich muß Ihnen aufrichtig bekennen, daß ich Komposition überhaupt für etwas Relatives halte und nicht weiß, wie man Shakespeare's Kompositionsweise mit der eines anderen Dichters vergleichen kann, weil kein Anderer von diesen Bedingungen ausgeht, und dieselben Absichten hat, wie Shakespeare, und weil seine Komposition, als ein Theil seiner Poesie gewisse Gesetze haben muß, welche eine andere Komposition nicht haben kann. Von seinem Ge-

sichtspunkte aus, d. h. dasjenige zu erreichen, was er erreichen will, wozu die Komposition eines der mehreren Mittel ist, davon habe ich mich vollkommen überzeugt, giebt es keine zweckmäßigere Kompositionsweise. Und die theatralische Wirkung seiner Stücke beweiset das noch täglich. Ich muß sogar bekennen, daß ich ihn gerade von der Seite der Komposition am meisten bewundere. Und mit welchem anderen Dichter wollen Sie ihn vergleichen? Oder was verlangen Sie von der Komposition eines Trauerspiels? Verlangen Sie, daß es eine künstliche Maschine, d. h. ein Kunststück sei, so steht Lessing über ihm (in der Emilia). Verlangen Sie dagegen, daß sie ein Organismus (ein Kunstwerk) sei, so weiß ich Niemand über Shakespeare. Oder wollen Sie mir die griechische Tragödie vorhalten, in welcher das Lyrische und Epische noch unverbunden beisammen, wo Anfang und Ende Reliefs und nur die Mitte freistehende Gruppe sind, wo die arme Handlung gewaltsam gedehnt, und immer, ehe wir noch heimisch darin werden konnten, von unendlichen, undramatischen Chorgesängen zerrissen wird, die uns im ganzen Mythenkreise herumführen, bis wir schwindeln? Uebrigens hat Lessing in der Emilia nur das Versprechen gelöst, welches er in der Dramaturgie gab, bei genauer Befolgung der Regeln der tragédie classique etwas weit Lebendigeres und Ergreifenderes zu leisten, als dieser bei allen Licenzen von der eigenen Konvenienz gelungen war. Und dies Versprechen hat er gewiß auf die glorioseste Weise gehalten. Aber das weiß ich gewiß, daß er sein Werk in Hinsicht der Komposition gewiß nicht den Shakespeare'schen ebenbürtig erklären möchte. Lessing selbst macht auf den Unter-

schied von Shakespeare's Freskogemälden und den französischen Miniaturbildern für einen Ring aufmerksam, und ihm sähe es am wenigsten ähnlich, die Gesetze der Komposition eines solchen Ringbildchens, auf die Beurtheilung der Komposition eines großen Freskobildes anzuwenden. Ihre Meinung wird also wohl die sein, daß die Shakespeare'sche Kompositionsweise in Beziehung auf seine eigene Absicht mit seinem tragischen Ganzen fehlerhaft sei. Dann wird es Ihnen aber schwer halten, nachzuweisen, wie es bei irgend einer anderen Art zu komponiren, Shakespeare möglich gewesen sein würde, seinen Dichtungen Dasjenige zu geben, was Sie selbst bewegt, ihn über alle anderen dramatischen Dichter zu stellen. Wie bei Lessing, ist es bei Schiller; die Maschinerie ist das Stück, und Das, was eigentlich das Stück sein sollte, geht nebenher. — Das ist so schön bei Lessing, daß, wo er eine Behauptung aufstellt, wie diese, daß Shakespeare in der Komposition nicht musterhaft sei, er sie auch beweiset. Mit einer solchen Behauptung ist überhaupt zu Viel und zu Wenig gethan. Man weiß nicht, ob der Kritiker meint, ein anderer Dichter sei in Hinsicht der Komposition mustergültiger und wer? Man weiß nicht, von welchen Vordersätzen er ausgeht, um entweder diese, oder doch die Anwendung auf Shakespeare kontrolliren zu können. Man muß fast glauben, es solle, was den deutschen Klassikern auf einer anderen Seite genommen worden, ihnen auf dieser wieder gegeben werden. Doch können Sie unmöglich meinen, Goethe's oder Schiller's Kompositionsweise sei vorzuziehen. Gedankenlose Menschen plaudern dann dergleichen als ausgemacht weiter, die Anderen wissen nicht, wie sie daran sind;

etwas Uebles bei Gelegenheit von Hiſtorie oder Kritik, oder bei beiden. Wenn nun jene Vorzüge Shakespeare's, welche Sie anerkennen, nur dieſe Kompoſitionsweiſe erlauben? Man trägt ſich heut zu Tage mit wunderlichen, völlig unkünſtleriſchen mechaniſchen Vorſtellungen, z. B. Scribe's, oder auch altgriechiſche Kompoſition mit Shakespeare's Charakteren zu verbinden. In der Emilia haben Sie nach meiner Ueberzeugung das Vollendetſte, was auf dieſem mechaniſchen Wege möglich iſt; und doch iſt es ein Kunſtſtück, das überall auf Schrauben ſteht. —

Der mittlere Ton der Charaktere.

Jede hervortretende Geſtalt hat einen mittleren Ton, wo ſie ſpricht wie andere Menſchen auch, es iſt derſelbe, den wir in der Regel zuerſt an ihr kennen lernen. Dieſer mittlere Ton, der nach Modifikationen immer wieder zu ſich zurückkehrt, bietet nun eben die Möglichkeit des reichſten Wechſels der Töne, wie eben der unbeſtimmte Seelenzuſtand jeder möglichen Beſtimmung offener ſteht, als ein ſchon beſtimmter. Auch bei der ausgeſprochenſten Leidenſchaft, wenn ſie nicht Monomanie iſt, zeigt ſich die Leidenſchaft den größten Theil der Zeit latent; nichts läßt daher unnatürlicher, als wenn ein poetiſcher Charakter zum perennirenden Affekte wird. Denn es iſt eben die objektive Natur des Affektes, daß er, zumal in ſeinen äußeren Höhegraden, vorübergehendſt iſt, und eben ſo die ſubjektive Natur (im Zuſchauer), daß das Gefühlsvermögen wechſelnd an- und abgeſpannt ſein will, wenn nicht Pein oder gar Stumpfheit entſtehen ſoll. Solche mittelgeſtimmte Partieen müſſen eigentlich das Gros der

Rolle ausmachen. Sind dann nur die eigentlichen Charaktermomente, d. h. das Individuum im Menschen, die sich auf Herausforderung der Situation melden, kräftig dargestellt, so erscheint uns durch ein geistiges Analogon von optischer Täuschung, jenes ganze mittlergestimmte Ethos, welches nichts Anderes vorstellen soll, als das Allgemeine im Individuum, als der menschliche Durchschnitt, mit jener individuellen Farbe gefärbt. Wo es nur möglich ist und irgend unanstößig erscheinen kann, muß man diesen mittleren Zustand eintreten lassen, eben jenen ganz allgemeinen, der nur durch typisches Zubehör, d. h. durch die Mimen des gewöhnlichen vertraulichen, genirten, vertieften, repräsentirenden, imponirenden ꝛc. Umganges des Geschäfts- und Weltlebens individualisirt ist, so z. B. die Goldleihscene im „Kaufmann", die Scene Wrangel's und Wallenstein's, die Scene der den Lear Suchenden, Mimen des Familien-, des Lager-, Bureaulebens ꝛc., ferner ganz allgemeine, so das sich vergeblich Besinnen, über sich selbst Lachen, Uebergänge aus einer Stimmung in die andere, absichtliche und unabsichtliche —, Mimen des Standes, Alters, Geschlechtes, Temperamentes, individuell gefärbt und modifizirt. Dies sind die Ruhepunkte für das Gefühlsvermögen des Zuschauers, sie müssen im Plane vorbedacht sein, namentlich wo ein großer Spannungs- und Affekt-Sturm vorüber oder bevorstehend ist; hier werden wir so recht heimisch im Stücke und vertraut mit den Figuren, die sich uns nicht blos im Sonntagsputze zeigen; hier werden wir erst so recht überzeugt, daß wir mit wirklichen, ganzen Menschen, mit Unseresgleichen zu thun haben. Von dieser Mitte aus wird durch kleinste Anstrengung ein großer Wechsel

der Töne möglich. Dieser mittlere Ton macht die ruhigeren Zustandsbilder, die so reizend sind, möglich. So bekommen die Affektausbrüche ein Relief und stechen gegen das Uebrige ab. Ueberhaupt muß man mit den äußersten Graden der Affektausbrüche sparsam sein, und sie durch Gehalt, durch Breite, Plastik mildern. Die Affekte, die sympathetische werden sollen, müssen durch Gesellschaftlichkeit gestärkt werden, wie wenn das Mitleid, das Lob, der Tadel mit oder über eine Figur anderen Figuren beredt in den Mund gegeben wird. Wo der Zuschauer durch den Vorgang unmittelbar in einen an sich unangenehmen Affekt versetzt worden ist, da müssen wiederum Figuren thun, was der Zuschauer nicht selbst thun kann, nämlich ihm den Zorn, den Aerger vom Herzen herunterzanken ꝛc. oder auch, auf die Lehren der Lebensweisheit sich beziehend, uns die Vergeltung vorauszeigen, die unseres Rechtsgefühles Unwillen wenigstens durch Versprechen der Schadloshaltung momentan beschwichtigt. — Kein Mensch, auch der der größten Innigkeit fähig ist, trägt sie beständig mit sich; dergleichen ist, wie auf einem Portrait ein Lächeln, das allmälig zum Grinsen wird. Daß ein Mensch eine besondere Neigung zu einem Zustande, wie z. B. Innigkeit anzeigt, hat, wird man an dem öfteren Wiederkehren dieses Zuges merken. Der Zähzornigste hat seine ruhigen Momente; solche muß auch sein poetisches Abbild haben, sonst wird er zum Automat, zur Fratze. Auch der Nüchternste kann einmal berauscht sein; daß dies nicht seine Natur ist, wird man sehen, z. B. beim Cäsar im Antonius. Shakespeare hätte die Nüchternheit seines Cäsar nicht mehr in die Augen springen lassen können, als da er ihn in damit

kontraſtirter Situation darſtellte. Dafür ſind viele Stellen in dieſer Rolle, die nicht geradezu auf Nüchternheitdarſtellung ausgehen. Denn auch der nüchterne Menſch zeigt dieſen Charakterzug nur, wenn er herausgefordert wird. Der ausgemachteſte Paradorus und Freigeiſt denkt über die meiſten Dinge gerade ſo wie Andere. Der Holofernes bei Hebbel ein Warnungsbild. — Dieſem Mitteltone der Charaktere analog iſt ein gewiſſer mittler Ton der Diktion, gleichſam des Charakters des ganzen Stückes nothwendig, der nach jeder Abweichung wieder eingehalten werden muß, damit neue Abweichungen möglich werden; ein Ton, der zwiſchen Proſa und Poeſie in der Mitte liegt, geſchickt in jeden derſelben überzugehen. Dieſer muß, wie der mittle Ton des Charaktes im Charakter der beſtimmten Rolle, das Gros des ganzen Stückes ausmachen. Nur dadurch wird die leichte, gewandte Beweglichkeit des dramatiſchen Körpers möglich. Daher immer eine gewiſſe Kühle, frei von zu großer Innigkeit und Expanſion in der Darſtellung; dem Weſen der naiven Poeſie entſprechend, die Anlage auf die Wirkung des Ganzen, wo jedes Einzelne mehr blos angedeutet, und beſonders die Gelenke der Charaktere nicht zu ſehr markirt werden, ſondern mehr die Gelenke des Ganzen. Daß dieſe bei Shakespeare ſo ſtark herausſtehen, das hat ſeinen Grund in der ſchlanken Anlage, nicht darin, daß er eine einzige Rede etwa aus dem Tone herausſchreien ließe. Dieſe Gelenke ſind in ganze Auftritte und Scenen ausgeſchwellt, in denen die emanzipirte Poeſie- und Schauſpielkunſt ihre Feſte feiern. — Und mit dem mittleren Tone, oder nenne man es den Grundton des Stückes, hat es praktiſch zunächſt dieſe Bewandtniß: Wie

bei der Anlage eines Kolorits die Lokalfarben lieber blasser, als dunkler angelegt werden, weil dieser blassere Ton leichter vertieft und dunkler gemacht ist, während der dunkler angelegte nicht mehr gemildert werden kann, so wähle man bei der ersten Ausführung eines Dramas den Grundton lieber der Prosa oder der Ruhe, der Heiterkeit näher, als ferner; man erhält dadurch größere Möglichkeit, mannigfaltig zu sein; man hat eine ungeheure Breite der Gradation des Tones vor sich. Der geistigen Perspektive, d. h. der relativen Wichtigkeit der Momente, kann dann die Ausführung völlig entsprechen. Wer gleich in der Ruhe, noch ehe die Leidenschaften sich erheben, einen stark poetischen, d. h. bedeutend über die gemeine Wirklichkeit erhabenen Ton anlegt, dem wird es dann, wo es Steigerung gilt, bald an den Mitteln fehlen, diese Steigerung mit Poesie zu begleiten. Es wird Monotonie eintreten, und ein Gefühl von Ohnmacht. Jenem Grundtone der Diktion entspricht der Grundton des Schauspielers. Je mehr sein Ton und seine Redeweise in den ruhigeren, so zu sagen mittleren Stellen dem Sprachtone und der Sprechweise des gewöhnlichen Lebens nahe steht, desto höher kann er den Ausdruck steigern, ohne in's Unschöne zu verfallen. Deßgleichen, je gewöhnlicher die Gestalt in der Anlage ist, d. h. je mehr Durchschnittsmaaß, desto mehr kann sie durch Situation und Leidenschaft wachsen. Das stete Zurückkehren zu jenem Mitteltone erhält seine Kraft für die Steigerungen frisch. —

Gefahren der Reflexion.

— Nun endlich kenne ich meinen Feind genau, von Ansehen und Namen; er heißt: zu große und fortwährend wirkende Neigung zur Vertiefung des Verstandes. Damit hängt der Hang zusammen, Figuren und ihr Handeln, den ganzen Vorgang in Detail zu zerlegen, statt sie daraus aufzubauen. Statt die auseinandergelegten Theile nun zusammenzufassen, zerlege ich sie von Neuem; nun habe ich eine Anzahl von kleinen Motiven, so groß, daß mein Ueberblick nicht mehr die für die Darstellung wesentlichen herausfinden kann. Der Fehler kommt daher: Meinen ersten Versuchen fehlte, daß der überblickende Verstand nicht im Gleichgewichte mit Phantasie und Empfindung stand. Dem abzuhelfen, gab ich dem Verstande wiederum durch Uebung ein lähmendes Uebergewicht gegen jene anderen Kräfte. So verlor er die Natur des intuitiven Verstandes. Immer weiter auf dem Irrwege, der vielleicht ein nothwendiger war, faßte ich als Aufgabe des Dichters, den reflektirenden Verstand zu überzeugen. Da nun doch Phantasie und Empfindung noch nicht so geschwächt waren, diese Tyrannei schweigend zu erdulden, schwollen mir meine Pläne in's Maaßlose an, und fühlte ich bei möglichster Kausalität bis in das Kleinste hinein, je mehr der Verstand sich befriedigte, eine Unbefriedigung des ganzen Menschen. Ueber dem zweck- und ziellosen Herüber und Hinüber verlor ich Hoffnung, Lust und Kraft. Es war ein ähnlicher, und doch entgegengesetzter Irrthum wie der der sentimentalen Dichter, die ihren eigenen Affekt an die Stelle des Dargestellten setzen (das Aeußerste darin

Tell's Monolog, wo der Dichter erregt, und die Person ruhig ist), die Empfindungen, die die Person haben sollte, selbst haben, und dafür die Reflexionen, die der Dichter machen muß, der Person geben. So sollten meine Personen den Verstand unmittelbar orientiren, d. h. ich legte die Reihe der Ideen, die dem Vorgange zu Grunde liegen müssen, in den Vorgang selber; der Dialog bestand fast aus lauter Beziehungen auf dieselbe, der Dialog der Personen sollte zugleich eine fortwährende Verständigung zwischen dem Verstande des Dichters und dem des Zuschauers auch über die kleinsten Motive des Vorgangs, über die Intentionen des Dichters mit diesen Motiven sein; während doch hier Totalität sich an die Totalität des Zuschauers wenden soll. —

Das Sentimental-Schöne.

Warum das Schöne in Schiller so stark wirkt? Weil er es mehr nur in der Sehnsucht, in dem Streben danach besaß; weil es nicht sein Eigenthum war, sein Naturerbe, so sah er es durch das Medium seiner Sehnsucht. Und dies, durch das Medium der Sehnsucht angeschaute Schöne ist das Idealschöne. Das Bild nicht, sondern die Sehnsucht danach ist schön, so entsteht das Rührende; diese Sehnsucht des nicht Besitzenden wirkt in seinen Zuhörern dieselbe sympathetisch, die es ebenfalls nicht besitzen. Deßhalb die Wirkung Schiller's so viel verbreiteter, als Goethe's, der das Schöne als Naturerbe besaß, und nur auf die Wenigeren wirken wird, die es in größerem oder geringerem Grade selbst besitzen. Aber diese ganze Wirkung ist eine ruhigere, wie es der Genuß eines wirklichen Besitzes ist, während die Sehnsucht nach

Dem, was wir nicht haben, einen ungestümeren und zugleich einen geistigeren Charakter zeigt, der sich zum geistigen Rausche steigern kann.

Anforderungen der Phantasie an die Darstellung.

— Die Motive müssen klare sein, d. h. uns klar im Augenblicke, wo sie wirken, aber nicht deutlich, denn die Deutlichkeit verkleinert und schwächt die Dringlichkeit des Moments, da der in's Spiel gerufene Verstand dem Zuschauer das Vergrößerungsglas der Phantasie vom Auge nimmt, und seine scharfe Brille an die Stelle setzt. Der poetische Gedanke, der die Empfindung, sie mildernd, plastisch macht, muß schon die Scenen, die der Wirklichkeit am nächsten sind, so zu sagen symbolisiren; dann läßt man sich auch ganze Scenen gefallen, in denen nur symbolische Wahrheit ist, z. B. die Werbungsscene Richards III. um Anna. Deßhalb darf auch die prosaische Form, d. h. die Stelle, wo der Dialog in Prosa ist, die Region der Bildlichkeit nicht verlassen. Wie viel diese Bildlichkeit und der geistige Gehalt thut, wird man zu seinem größten Vortheile in den Scenen gewahr, die ohne dies Mittel peinlichst wirken würden. Das Ganze des Vorganges muß in Scenen, wo dem Sinne etwas Schreckliches gezeigt wird, zu einem geistig concentrirten Phantasiebilde, so zu sagen zu einem emphatischen Gleichnisse werden. Indirekte Darstellungsmethode. — Der Affekt hat eine beständige Tendenz zum Allgemeinen. Er hat eine gewisse Ungerechtigkeit und Rücksichtslosigkeit darin, daß er in dem Individuellen, das ihn erregt, etwas Allgemeines finden will. So wird z. B. der betrogene Liebhaber dem ganzen Geschlechte Das Schuld

geben, was das Individuum an ihm verbrochen hat. Der Menschenhaß ist so zu sagen ein chronisch gewordener Affekt über einige wenige individuelle Erfahrungen. Die Stimme des Affektes liefet sich in der ganzen Natur; die Nachtigall singt, der Waldbach rauschet, was der Affekt fühlt. Der Affekt ist daher ein großer Helfer beim Verallgemeinern. Was Lear im Affekte sagt, z. B. in der Sturmesscene, dann in der, wo er predigen will, sind ganz allgemeine Typen. Verkehrt ist daher die eigensinnige Konsequenz der sich immer steigernden Individualisirung des schon Individuellen, aus der Bemühung, ja immer Wahrheit zu geben. Dadurch hauptsächlich entsteht Poesie, daß im Typus stets der einzelne Fall, und im einzelnen Falle der Typus zugleich erscheint, zu dem er gehört. Dies stete Verbesondern des Allgemeinen, und Verallgemeinern des Besonderen geht bei Shakespeare Schritt vor Schritt mit der Darstellung des Verlaufes. Die besondere Handlung selbst und die Charaktere sind eine stete Individualisirung: in den Seelenzuständen und dem geistigen Gehalte, auch in den primitiven Motiven verallgemeinern sich jene wieder. — Der Vers thut auch etwas zur Verallgemeinerung oder Milderung, während die Prosa leicht die unkünstlerische Illusion zur Folge hat. Wie nun Shakespeare Dasjenige, was in wirklicherer Behandlung peinlich werden muß, in auch äußerlich abgehobener Poesie giebt, um immer zu erinnern, was man sehe, sei keine Wirklichkeit, so wird man kaum Eine Scene der leicht peinlich werdenden Art in Prosa bei ihm finden. Ja ein Stück, wie Richard III. hat gar keine Prosa, und der poetisch-allgemeine Ausdruck herrscht darin vor. Ein Charakter wie Richard III. konnte

auch nur in durchaus poetiſcher Haltung entfaltet werden, ohne von ſeiner Großartigkeit zu verlieren; ein Grad mehr Vertraulichkeit im Tone, und er würde in's Gemeine, Widrige fallen. — Der ſpezifiſche Unterſchied des Shakespeare'ſchen Dialoges vom antiken, worin die objektive Schilderung auch objektive Form hat, d. h. blos eine rhetoriſche, iſt der, daß der antike nicht zugleich mimiſche Darſtellung iſt.

F. Studien aus den Jahren 1860—1865.*)

Scheinbare Zusammenhangslosigkeit bei den englischen Dramatikern.

Es ist wahr, die scheinbare Zusammenhangslosigkeit der einzelnen Scenen bei den englischen Dramatikern fällt uns auf, wenn wir vom französischen Theater oder von dem nach ihm gebildeten hinweg zu ihnen kommen, dennoch ist die höhere Illusion und die Idealität des Vorganges, besonders bei reichen Stoffen, und besonders der anspruchslose Schein absichtsloser Natur nur bei ihrer Behandlung der Scenenfolge möglich. Was das Behagen, das Unabsichtliche, die künstlerische Wirklichkeit im Dialoge betrifft, so scheinen mir Shakespeare's nächste Nachahmer, wie Webster ꝛc., in denselben Fehler zu verfallen, der uns bei den Romantikern von Tieck's Schule begegnet; jenes künstlerische Sichgehenlassen ist kein scheinbares bei ihnen, sondern ein wirkliches, kein Kunstmittel, die ungeheure Absichtlichkeit der Sache selbst äußerlich zu maskiren, sondern sie sehen darin eben die Aufgabe der Kunst selbst; es ist kein dargestelltes Sichgehenlassen der Personen des Gedichtes, sondern des Dichters selbst. —

*) Manuscriptband IV, Heft 5, gr. 4°, 290 Seiten.

Die Schuld der Romantik.

— In Reaktion gegen die Phantasterei der Romantiker haben wir auf das Verständige zu viel Gewicht gelegt, wie denn ein Extrem zu dem anderen zu führen pflegt. Nun gilt es, uns wieder der richtigen Mitte zuzuwenden, wenn wir es vermögen, den intuitiven Verstand zu stärken. In der Schwäche des intuitiven und in der Uebertstärke des analytischen Verstandes liegt das poetische Uebel unserer Zeit. —

Ueber Lessing.

Bei Gelegenheit der Minna v. Barnhelm, die ich in diesen Tagen wieder las, habe ich Lessing von Neuem bewundert. Die Sage, er sei kein Dichter, sollte doch wirklich einmal in ihr Nichts zurückgehen. Ein einfachstes Saamenkorn von Stoff so auszuschwellen, daß man beständig interessirt wird, ist wahrlich nicht Sache des Verstandes allein. Dieser hat allerdings sein Mögliches gethan. Der Eindruck des Ganzen wird durch den Eindruck jedes Einzelnen weise unterstützt, nie gestört, oder in der Richtung verschoben. Interessant war mir es auch, hier das erste deutsche Stück zu betrachten, welches den Shakespeare bewußt und unmittelbar sich zum Muster nahm, ich meine nicht den Shakespeare, der noch in den englischen Stücken zu Lessing's Zeit zu erkennen ist, und solchergestalt mittelbar auf unser deutsches Drama eingewirkt hat. Minna und Franziska sind Porzia und Nerissa; auch der Ring im Kaufmann hat hier herübergewirkt. Der Dialog erinnert sehr an Shakespeare; doch wüßte ich unter allen deutschen Nachfolgern Shakespeare's keinen, selbst Goethe nicht, noch weniger Schiller,

der sich „an diesem fremden Feuer so bescheiden gewärmt hätte," als Lessing; keinen, der originaler ihm gegenüberstände, und dabei die Haupteigenschaft Shakespeare's, die Geschlossenheit und Architektonik, wenn auch nur im Kleinen, aufwiese.

Spannungskünste.

Was besonders heut zu Tage auf der Bühne wirkt, gehört eigentlich der Prosa an, so die meisten Spannungskünste, besonders in denen die Zeit und der Raum auch äußerlich mitspielen. Ein zu merklicher causaler Nexus wirkt wie unmaskirte Symmetrie im Gemälde. Namentlich kann das sogenannte Detail leicht in's Prosaische ausarten — das gilt besonders vom psychologischen —, überhaupt Alles, was an den Verstand appellirt. In der That ist er nächst der Phantasie diejenige Kraft, die bei einem Kunstwerke am meisten betheiligt ist; aber sein Wirken muß überall mehr als Verhüten, als Wegräumen des Störenden, kurz als ein Negatives sich beweisen. Und zwar im Großen; nicht durch kleine Behelfe und Flicken und Leistchen. Nicht einmal objektiv, als dargestellter, wirkt er poetisch. Alle sichtbare Verstandesoperation ist prosaisch. —

Die Reflexion.

Reflexion hilft zur Idealität, denn sie ist ein mächtiges Mittel, uns vor überwältigenden Eindrücken zu retten; indem wir über die Sache reflektiren, stellen wir sie aus uns heraus, wir vergessen so zu sagen momentan unseren Bezug darauf. Nur darf die Reflexion nicht als roher Stoff, d. h. nicht als Reflexion des Dichters

erscheinen, sondern als Reflexion der dargestellten Person, als dargestelltes Reflektiren mit dem psychologisch-mimisch-rhetorischen typischen Zubehör, an dessen Form, Richtung und sonstiger Beschaffenheit man die Person, an der es dargestellt wird, erkennen können muß. Die Leidenschaft handelt nicht allein, sie reflektirt auch; geht irgend Handlung aus Reflexion hervor, so ist es die Reflexion der individuellen Leidenschaft, aus der die Handlung hervorgeht. Leidenschaft und Affekt sind überhaupt die handelnden Kräfte; auch der edle und gute Entschluß muß seine Kraft von einer dieser oder von allen beiden nehmen. Wenn Tugend die Gewohnheit guter Gesinnung ist, so wird sie nur in demjenigen Menschen produktiv werden, der der Leidenschaft fähig ist. — Ich werde nun Shakespeare, wie die Alten, von der Seite ihrer Behandlung der Reflexion betrachten und vergleichen. Wer die Reflexion von den Gegenständen im Drama ausschließen wollte, der würde eben so sehr einer Einseitigkeit sich schuldig machen, als wer das komische Element in der Tragödie durchaus ausschlösse; zumal in unserem Drama, wenn das Drama überhaupt der Spiegel des Jahrhunderts sein soll. —

Shakespeare und Montaigne.

— Merkwürdig ist die Aehnlichkeit Shakespeare's und Montaigne's im Raisonnement, das wohl aus der Fastgleichzeitigkeit, zum Theil aus Bekanntschaft Shakespeare's mit Montaigne's Werken zu erklären sein möchte. Auch bei Montaigne ist die Rüble der Reflexion, welche die geistige Gesundheit kennzeichnet; wie er an Shakespeare und die Alten erinnert in seinem unerschütterlichen Fußen

auf Erfahrung und Wirklichkeit. Ist nicht ein Shakespeare'sches Drama gewissermaßen eine in Handlung und Rede gekleidete Abhandlung Montaigne's? Wie erinnert das 19. Kapitel des ersten Bandes über „Philosophiren heißt sterben lernen" an den Hamlet! Das „Reifsein ist Alles" klingt bei jedem Satze Montaigne's als Refrain in unserer Seele mit. Manche Stellen im Hamlet: „ist's nicht heut, so ist's morgen" ꝛc. sind wie aus dieser Abhandlung in die Tragödie hinübergenommen. Wie Montaigne von sich gesteht, war diese Betrachtung seine Lieblingsbetrachtung. Es wäre doch wunderbar, wenn dieser Montaigne das Urbild des Hamlet wäre, d. h. seine Selbstschilderung in den Essai's; wenn damit das typische Schicksal eines so Beschaffenen in's Licht gesetzt worden wäre. Die Reflexion ist ja eben im Hamlet die Darstellung eines Reflektirenden; es ist ja nicht Shakespeare's Reflexion, sondern die dargestellte Reflexion überhaupt. Wie Shakespeare in anderen Stücken andere Leidenschaften und Seelenzustände an einem Menschen darstellte, so hat er es hier mit der zur Leidenschaft gewordenen Reflexion gethan. Wenn er zeigen will, wie das Uebermaaß von Reflexion und die Abschwächung der Thatkraft durch philosophisches Grübeln den Menschen zu Grunde richten kann bei den schönsten Naturanlagen, bei aller Gunst des Glückes, so muß er eben dieses Uebermaaß und dieses philosophische Grübeln darstellen. Und in der That ist es nicht Shakespeare's Philosophie, sondern Hamlet's, oder wenn man will, Montaigne's. Shakespeare ist nicht selber Hamlet. Er hat den Hamlet gedichtet, und Hamlet den Faust und den Wallenstein, d. h. Shakespeare ist der Spiegel seines Jahrhunders, Schiller

und Goethe sind ihres Jahrhunderts Spiegelbilder. An seiner Einseitigkeit scheitert der Held, er ist ja eben die Ausnahme, welche durch ihr Schicksal die Regel — die Meinung des ganzen Stückes beweiset. Zur Darstellung eines Seelenzustandes ist Reflexion, auch objektiv genommen, unbedingt nothwendig, denn jeder Seelenzustand macht sich Gedanken, wie das Volk sagt. Je nachdem er sich zu erhalten, oder sich ein Ende zu machen strebt, wird er die Reflexion zu Hilfe rufen. Durch sie erhalten wir eine Empfindung dauernd, durch sie vertiefen wir uns in sie, und schützen uns zugleich vor ihrer Uebermacht. Reflexion ist es, wodurch wir sie steigern und schwächen können. Sie ist darum zugleich objektiv ein Mittel für den Dichter, die Eindrücke, die er beabsichtigt, zu verstärken, und zugleich das Mittel, sie nicht so stark werden zu lassen, daß der Grad von Freiheit darunter litte, der zum Genießen eines Kunstwerkes unbedingt nöthig ist. Sie ist nur da am unrechten Orte, wo sie das Kalte noch kälter, das Flaue noch flauer macht, dann, wo sie auf das schlaff Rührende geht. Der Name Reflexionsdichter braucht uns nicht zu schrecken. Zum Schimpfworte ist er geworden da, wo Reflexion die ganze Poesie sein will und der Dichter uns überall seine Reflexion giebt. Wo sie eine dargestellte ist, da ist sie poetisch berechtigt. Es ist damit wie mit der Rhetorik. Die Reflexion wird doch die Seele und das Fleisch des Dramas bleiben, und die Rhetorik seine Haut, aber beide müssen dramatisch sein, d. h. durch Charakter, Situation, Leidenschaft, Affekt, Kostüm ꝛc. modifizirt, die Reflexion und die Rhetorik der Natur, d. h. beide dürfen nicht Rohstoff sein, vielmehr poetisch-dramatisch repro-

duzirt. — Der Individualismus kann keine beſſere Arzenei, kein beſſeres Gegengift finden, als allgemeine Betrachtungen von der Art und Weiſe wie bei Montaigne, wo ſtets von der Erfahrung ausgegangen wird, nicht von einem ſelbſt gemachten Ideale, wo alſo die einzelnen Fälle ihre ihnen zukommende Stelle finden, wo ſie ſich unter den Durchſchnitt ſubſumiren. Montaigne ſtellt nicht ſowohl eine poſitive Norm auf, vielmehr räumt er die falſche hinweg; auch iſt ſeine Art der Betrachtung mehr anthropologiſcher als pſychologiſcher Natur, und beſonders vergißt man darüber die ſteife Syſtematik, die dem Poetiſchen am meiſten hinderlich iſt. —

Reflexion.

Schon Goethe hat die verſchiedenen Philoſophieen der Alten als Repräſentanten typiſcher Vorſtellungsarten, Neigungsrichtungen und Lebensanſchauungen charakteriſirt. So gründet ſich die Tragödie der gleichen Berechtigungen auf Reflexion, d. h. wenn das Handeln nicht aus den Reflexionen hervorgeht oder hervorzugehen ſcheint, ſondern aus Leidenſchaft; was Leidenſchaft im Ehr- oder Herrſchſüchtigen ꝛc. wirkt, das beſchönigt Reflexion. Der Menſch ſucht ſeine Leidenſchaft mit Reflexion Anderen plauſibel zu machen, und ſich ſelbſt, weil ihm dies eine Bürgſchaft iſt für die Meinung Anderer. Wunderbar iſt es, daß der Menſch auch in Meinungen durch Geſellſchaft, durch Beiſtimmen und Gutheißen ſich geſtärkt fühlt. Der Zorn, überhaupt Leidenſchaft, iſolirt ihn, aber erſt mit der That, durch welche die Iſolirung ſich darſtellt, wo er gleichſam ein Einzelner iſt, kommt die Reue über ihn. Vorher entfernte er ſich von der Ge-

meinſamkeit, dem' Mittelſchlächtigen der Menſchen; nun aber fühlt er, daß ſie ſich von ihm entfernen müſſen; in der That ſagt er ſich von der Gemeinſchaft los, nach vollbrachter That ſagt die Gemeinſchaft ſich von ihm los. Schuld folgt aus innerer Iſolirung, und ihre Herausſtellung — als Thatſache — in die Handlungswelt, iſt der Beginn völliger Iſolirung. Es iſt eigen: die eigentliche Individualität, das Andersſein als der Mittelſchlag, iſt bei Shakespeare bis zur vollzogenen Schuld; dann reagirt in dem Helden ſelbſt der Mittelſchlag; er muß zu ſeinem Schmerz wahrnehmen, daß er im Ganzen und Großen doch auch nur Mittelſchlag iſt; als Individuum wird er ſchuldig, als Mittelſchlagsmenſch leidet er dafür. — Es giebt auch eine indirekte Art, ſeiner Zeit das Spiegelbild ihrer Geſtalt zu zeigen; von dieſer Art iſt das Spiegelbild, welches Tacitus in der Germania ſeiner Nation zeigt. — Der Stoff iſt allgemeinſte Reflexion, die Form nur individualiſirt ſie. — Das unterſcheidet Schiller von Shakespeare, daß bei Schiller, wie abſichtlich, die Form mehr rhetoriſch im eigentlichen Sinne, als mimiſch-rhetoriſch iſt. Er mag nicht, daß eine ſeiner Reflexionen verloren gehen ſolle, ſie ſtehen in ſeiner Rede wie Juwelen zum Herausnehmen, während bei Shakespeare das Tiefſinnigſte nur wie ein verlorener Naturlaut als Welle in der Fluth des Affektes oder in der Unmittelbarkeit der ruhigeren Stellen vorübergeht. Seine Perſonen machen die Reflexionen, die jeder Andere an ihrer Stelle machen könnte, aber ihr Charakter und der Zuſtand, in dem ſie dieſe allgemeinſten Reflexionen machen, giebt ihnen einen durchaus individuellen Körper. In dem Antagonismus von äußerſter Allgemeinheit der

Reflexion und äußerster Individualität der Einkleidung liegt oft ein hinreißender Reiz. — Schiller's Personen reden, — wie man im gemeinen Leben sagt — wie Bücher; auch die in Goethe's Tasso ꝛc. Die Personen Shakespeare's dagegen reden wie Menschen. Schiller läßt seinen Personen ihre — nur zu oft seine eigenen — Reflexionen nach den Regeln der gebildeten und gewitzigten schönen Redekunst stylisiren; die Shakespeare's sprechen die ungelernte Kunst der Natur; jede Leidenschaft, jeder Affekt, jeder Stand, Alter, Geschlecht, jede momentane Situation hat ihre eigene Redekunst, in der zugleich Naturell, Bildung und Temperament und Charakter des individuellen Menschen wirken. Ueberall finden wir daher Unmittelbarkeit — Emanzipation von der logischen und oratorischen Gedanken- und Wortfolge. Schiller ist es darum zu thun, daß die Reflexion so, d. h. in solcher Form herauskommt, wie sie als Citat sogleich in den gebildeten Verkehr, als geprägte Münze in Umlauf kommen kann. In seinem Bergschachte stecken überall die geprägten Thaler und Dukatenstücke, blinkend und locker im Gesteine, so daß man sie mühelos herausnehmen und damit in die Tasche fahren kann, und den Schacht nicht verläßt, ohne die Tasche voll ausgeblichem Golde mit davon zu tragen. Bei Shakespeare sehen wir die unterirdischen Kräfte wirken, da sind die chemisch-tellurischen Prozesse, die das Metallblut schaffen und durch die Erdadern plumpen; wir hören den Pulsschlag der Natur, nicht das Dröhnen des Prägestockes. Der Zuschauer muß die eigene Kraft in Bewegung setzen, freilich auch den Hebepfennig besitzen, und die bewachenden Geister und Schrecken besiegen, um den ungeprägten Schatz zu

heben, der ihm nichts nutzt, wenn er ihn nicht selber stempeln kann. — Daher auch die Einförmigkeit in Schiller's idealen Charakteren, weil der eigentliche Kern derselben immer auf Würde, Repräsentation, d. h. Anstand herauskommt. — In Folge des Widerspruches der gesetzten Aufgabe mit der Natur des sich die Aufgabe Setzenden läßt Shakespeare gern seinem Helden den Zustand aufzwingen, welcher mit seinem Wesen im stärksten Kontraste steht. Der König in jedem Zolle, der geborene Gebieter muß betteln, der Betrübte scherzen (Narr im Lear), der Sanfte muß gewaltsam sein (Brutus), der Redliche falsch (Pisanio, Isabella), der Melancholiker und tiefst Getroffene muß Possen reißen, — der Mensch, der die Arglosigkeit selbst ist, muß in Eifersucht wüthen (Othello), der Ascet wird von sündiger Begier gepackt (Maaß für Maaß). Der Neoptolem bei Sophokles muß lügen, Herakles muß jammern ꝛc. —

Die Elektra des Sophokles.

Welch' wunderbare Gestalt die Elektra des Sophokles; wie wunderbar alle Schwäche und alle Stärke des Geschlechtes in der Gestalt; Haß aus Liebe, wodurch auch der Haß schön und weiblich wird. Wie schön, daß sie nicht selbst handeln muß; das kommt dem Manne zu. Wie ganz anders hier, als so oft bei Schiller und anderen Neueren, wo die Geschlechter ihren Charakter vertauschen. Wie ist die Thekla Mann neben dieser Elektra, trotzdem, daß die Situation hier unendlich gewaltsamer ist. In jener Rede der Antigone läge der Schlüssel zum idealen Wesen des Weibes, wenn sie hieße: nur mit zu lieben, mit zu hassen bin ich da, oder zu lieben und mit zu hassen bin ich da, d. h. aus

Liebe mit zu haſſen; im Haſſe der bloße Gefährte, im Lieben aber die Erſte. Die Schwäche, wo es dem Gewaltſameren gilt, dem Wehethun, dieſe Mannesſchwäche iſt des Weibes Stärke. Chryſothemis würde auch ſtärker haſſen, ſo ſtark wie Elektra, wenn ſie ſo ſtarker Liebe fähig wäre, wie es Elektra iſt. Es wäre gewiß intereſſant, wenn Sophokles uns auch eine Erkennungsſcene zwiſchen Chryſothemis und Oreſt gegeben hätte; wir würden ſie auch da weniger leidenſchaftlich geſehen haben; gewiß hätte ſie in dem Maaße der Schweſterfreude, deſſen ſie fähig, die Gefahr nicht vergeſſen, und ſie würde den Oreſt gewarnt haben, wenn es nöthig geweſen wäre; aber ihr gegenüber hätte Oreſt die Stärke behalten, ſeine Maske fortzuſpielen; wo nicht, ſo würde ſie gewarnt haben über Noth, weil ſie die eigene Gefahr nicht vergeſſen hätte. Die Wirkung des Stückes iſt wunderbar calculirt. Wie hat Sophokles den Zuſchauer all Das wünſchen gemacht, was vorgeht, wie einheitlich iſt die Stimmung. Für die Klytämneſtra und den Aegiſth iſt durchaus nicht die mindeſte Sympathie erregt, ſo daß etwas davon dem Nemeſisgefühle in die Quere käme. Freilich macht dieſe Art der Behandlung, die ſich auf Darſtellung der Kataſtrophe einſchränkt, die Stimmungseinheit viel leichter; und doch hat ſie keine von den drei Tragödien des Sophokles aus dem Labdakidenmythus. Auch die Aehnlichkeit der Dialogführung in der Scene Oreſts und Elektras mit den Werbeſcenen im Richard III. fiel mir auf. — Die Elektra hat bereits etwas von Shakeſpeare; dieſe Auslebeſcenen, die nicht unumgänglich zum Mechanismus der Handlung, aber zur Poeſie des Charakters weſentlich ſind — wie eben die Erkennungsſcene —

sind ganz im Geiste Shakespeare's. Wir mußten sehen, wie diese Elektra liebt, um die Schönheit ihres Hasses zu verstehen; sonst war dieser Haß unschön und unsere Theilnahme löste sich von ihr selbst los. Shakespeare und Sophokles sind wirklich Zwillingsbrüder; Shakespeare'n unterscheidet der unendlich weitere und tiefere Kreis der Erfahrungen von Sophokles, er vereinigt die Naivetät der alten Welt mit dem geistigen Reichthum der modernen; daß er trotzdem der einfältigen Natur so nahe blieb wie Sophokles, das ist bei ihm ein größeres Lob. Nach der Erkennungsscene steht Elektra erst als geschlossener Charakter vor uns, und zugleich sehen wir doch, daß dieser kein abstraktes Gespenst ist; sie hat nun einen Kern, der ist: Energie, mächtige Leidenschaftlichkeit; aber sie ist nun auch nicht eine personifizirte Leidenschaft: „Haß". Sie ist der Liebe so zugänglich, als dem Hasse; ja, was mehr ist, und worin eben die ideale Schönheit liegt: sie würde nicht so gewaltig hassen, wenn sie nicht so gewaltig liebte. Denn ihr Haß entspringt aus der Liebe zu ihrem gemordeten und nach dem Tode noch von seinen Mördern verhöhnten Vater, und dem dadurch verbannten und beraubten Bruder. Daß sie der eigenen Leiden mit gedenkt, das macht sie nur menschlicher; aber man thue die Erkennungsscene weg, und dieses Gefühl der eigenen Leiden wird vorschreien und die ideale Weiblichkeit, das was die Freud- und Leidhelferin, die Liebes- und Haßgesellin — wie in dem alttestamentlichen: ich will ihm eine „Gehülfin" machen — charakterisirt, diese ideale Weiblichkeit wird verloren gehen, wir werden zu sehr die unversöhnlich ihr persönliches Leid Hegende, die Rachsüchtige sehen, die im blinden Affekte immer noch mehr Kränkung sich zuzieht. —

Das Spartaniſche.

Montaigne rühmt gegenüber den Athenienſern, die Alles im ſchönen Scheine, ſchöner Form, auch in der Rede geſucht, die Lakedämonier, bei denen der Unterricht hauptſächlich bezweckte, ein richtiges, praktiſches Urtheil über Perſonen und ihr Thun, bei dem Jünglinge, ja ſchon bei dem Knaben herauszubilden. Auf dies Letztere zielt Shakespeare in ſeinen Tragödien vor Allen, und ſein Studium bringt darum praktiſchen Nutzen, während Schiller in den ſeinen das Vermögen des praktiſchen Urtheils durch Verwirrung ſchwächt zu Gunſten des athenienſiſchen ſchönen Scheines.

Das Verbergen der Maſchinerie. — Schuld und Charakter.

Wie flüſſig iſt bei Shakespeare der Vorgang, in welchen faſt unmerklich die Handlung eingelaſſen iſt, wodurch wir ſie mit erleben, wir wiſſen nicht, wie? Wie iſt es ihm gelungen, die Blumenſtiele dem Auge zu verbergen, ſo daß der Kranz nur aus den Blumen ſelbſt zu beſtehen ſcheint. Wie ſind ſo gar keine Anſtalten ſichtbar! Das Ganze eine Reihe von Auslebeſcenen der intereſſanteſten und amüſanteſten Art. Jene Verknüpfungen und Vorbereitungen, die uns in anderen Stücken mehr oder weniger die Maſchinerie ſehen laſſen — wie iſt im Shakespeare keine Spur davon! Leſſing ſagt: „wo wir viel nachdenken müſſen, können wir wenig fühlen"; deßwegen räth er dem Trauerſpiele eine einfachſte Verwickelung an. Die Shakespeare's ſind auch wirklich in dieſem Sinne einfachſt. — Er operirt mit den einfachſten, allgemeinſten, primitivſten Motiven. —

Seine Verknüpfung ist immer das einfachst-nothwendige unmittelbare Hervorgehen der Schuld aus der Charakterdisposition, das unmittelbarst-nothwendige Hervorgehen des Leidens aus der Schuld, nach dem einfachsten Naturgesetze der Seele, eine ideale Verknüpfung, in der die Idee selbst der Pragmatismus ist, so daß der ideal-ethisch-psychologische Gehalt des Stoffes und nichts Anderes, dieser Gehalt, unvermischt mit etwas Anderem, als er selbst, das Stück ist. Jetzt ist die pragmatische Verknüpfung die Hauptsache, das ethische Resultat des Ganzen wird so zu sagen gelegentlich mit erreicht, d. h. eigentlich zufällig. Das Resultat, auf so verschiedene Weise gewonnen, läßt sich charakterisiren, dort als ethisch-psychologische Nothwendigkeit der Sache, hier als poetische Gerechtigkeit des Autors. Man vergleiche den Macbeth mit der Emilia Galotti. Dort kann der Ausgang kein anderer sein, denn das Gewissen muß die That rächen, und wenn auch Macbeth am Leben und bei Macht bliebe. Das Stück ist eben nur die That und die Rache des Gewissens dafür. Hier, könnte die Emilia recht gut gerettet werden und leben bleiben, die Maschine brauchte nur eine etwas andere zu sein; diese Aenderung könnte pragmatisch eben dieselbe Musterhaftigkeit haben; aber, so oder so — der Ausgang folgte nicht aus der einfachsten Natur der Sache, sondern aus der Willkür des Autors. —

Philosophische Dramaturgie.

Seit die Philosophie sich in die Dramaturgie gemengt hat, ist das sinnliche Moment, das im Drama die größte Rolle spielt, ganz von seinem Ansehen, ja, ich möchte

ſagen, in eine gewiſſe Anrüchigkeit gekommen. Seitdem ſind die Leſedramen aufgekommen, d. h. ſehr gebildete epiſche und lyriſche Gedichte oder Gemenge aus Beiden, mit abgeſetzten Reden und darüber geſchriebenen Namen, worin die etwa wilden Thaten des Stoffes ſeltſam mit der Bildung der Perſonen und ihrer Sprache ſtreiten. Ein rhetoriſches Rechten von Geſichtspunkten miteinander, eine neue Art von Moralitäten, nur daß die allegoriſchen Weſen hiſtoriſche, d. h. individuelle Namen führen. Sonſt verlangte man z. B., daß der tragiſche Held den ſinnlichen Eindruck überwältigend machen mußte, jetzt genügt, daß die Reflexion nachweiſet, er habe die philoſophiſchen Erforderniſſe zum tragiſchen Helden; ſonſt mußte ſeine Schuld ſinnlich in die Augen fallen, und das aus derſelben folgende ebenſo ſinnlich dargeſtellte, und durch die Rhetorik der Seelenzuſtände ſympathetiſch mitgetheilte Leiden war eben das Stück. Jetzt genügt nachzuweiſen, daß er wirklich eine Schuld habe, vielleicht eine unbewußte oder unwillkürliche, und deßhalb nicht ohne Grund ſei, Leiden zu empfinden, alſo auch wohl welche empfinde, wenn er ſie auch nicht gewaltig austöne. Ich hoffe noch zu erleben, daß der philoſophiſche rechte Held gar nicht ſinnlich, d. h. perſönlich im Stücke vorkommt, genug, wenn ſich durch Reflexion nachweiſen läßt, daß eine Perſon, von der zuweilen darin geſprochen wird, die philoſophiſchen Erforderniſſe zu einem tragiſchen Helden beſitze. Wenn eine unbewußte oder unwillkürliche Schuld, warum nicht ein unbekannter oder unſichtbarer Held?

Dramatische Diktion.

Sonst meinte man, was lyrisch oder episch schön an der Sprache sei, sei noch nicht dramatisch schön; wenn die Tragödie ein Faktum bringe, das man durch Verlegung in eine wildere, rauhere Zeit, so zu sagen durchschnittlich erscheinen lassen könne, so müßten die Personen, in denen also diese Zeit dargestellt würde, auch in der Rauhheit oder Sanftheit, Gewandtheit oder Starrheit ꝛc. der Sprache die Aufgabe dieser Darstellung lösen helfen. Ebenso habe jeder Seelenzustand seine gewissen mitunter unschönen Züge, stammelnde, wie Eisgang prasselnde oder einsilbig-versagende Sprache. Ja man meinte, das Säuseln eines Frühlingslüftchens wirke nur durch Kontrast so lieblich, und könne ununterbrochen einschläfern und langweilig werden; ein Sturm mit dem Gekrache brechender Bäume sei ein nothwendiges Gewürz, um die Süßigkeit nicht dem Gaumen fade werden zu lassen. Im Epos mögen die Personen immer schön reden, denn sie reden nicht selbst, sondern der Dichter erzählt uns, was sie reden, ihre Aeußerungen kommen uns vermittelt durch des Erzählers Naturell zu; dieses möge immer sich schön zeigen, das könne seinem Gedichte nur zugute kommen. Das lyrische Gedicht vertrage fortwährende Schönheit und immer gleichen Fluß, schon um seiner Kürze willen. —

Lessing antwortete auf die Frage, welche Ausdrucksweise im Drama die schönste sei, echt realistisch: jedesmal die treffendste ist die schönste. Die Alten waren in ihrer Praxis anderer Meinung; aber ihr Grund war kein abstrakt-philosophischer, kein idealistischer, sondern so rea-

listisch, wie der Lessing's. Er beruhte ganz auf der sinnlichen Erscheinung. Da ihre Theater von so ungeheurer Größe, ihr Publikum ein so zahlreiches, das Gebäude ohne Dach war, so mußte man auf Mittel denken, die Gestalt zu vergrößern und den Sprachton zu verstärken. Es wurden Masken nothwendig und lange, groß geworfene Gewänder. Mußte das Gesicht regungslos bleiben, so war es besser, man machte es schön, als häßlich. Wenn nun die redende Person kein wechselndes Mienenspiel zeigen, keine feinen, kleinen mimischen Züge anwenden konnte, warum sollte die Rede einen Mienenwechsel haben und feinere mimische Züge? Es wäre ganz dem feinen Sinne der Griechen entgegen gewesen, Rede und sichtbare Erscheinung in so starkes Mißverhältniß zu setzen. Shakespeare schrieb nicht für Masken, nicht für die kolossalen antiken Theater. Seine Sprache ist daher durchgängig mimisch, nie erstarrt sie zur Maske, aber ein jedes Stück hat seinen besonderen Maaßstab für die Größe und Stärke oder die Feinheit seiner einzelnen Züge, für die Zähheit und Allmäligkeit der Bewegungen. Jede seiner Tragödien hat ihren Stil, d. h. eine vollständige Uebereinstimmung und Verhältnißmäßigkeit der einzelnen Motive, des Stoffes und der Ausführung. Im Lear ist, wie im Macbeth, wie in der Komposition kein kleines Motiv, so auch in der Sprache kein fein- und klein-mimischer Zug. Alles ist typisch groß und gewaltig. Seine rhetorischen Figuren sind immer psychologisch-pathologisch-mimische Figuren. Wenn ich Schiller's Uebersetzung des Macbeth betrachte, so habe ich, was die Mimik der Sprache betrifft, — denn die charakteristisch-gestikulirende Sprache ist die dramatische — einen ähn-

lichen Eindruck, wie wenn uns ein Ueberſetzer ſtatt der poetiſchen Inverſionen die logiſche Wortfolge und den gemeinen Menſchenverſtand jener charakteriſch-leidenſchaftlich-ſchwungvollen Rede gäbe. Ja ſelbſt ſeinem Symbolum, der Schönheit um jeden Preis, wird er oft untreu. Man vergleiche die Zeile der Tieck'ſchen Ueberſetzung „ich habe mit dem Grau'n zur Nacht geſpeiſt" mit Schiller's Wiedergabe: „ich hab' zu Nacht gegeſſen mit Geſpenſtern." Auch Schlegel hat zuweilen die dramatiſche Sprache Shakespeare's in die eines ſogenannten Leſeſtückes umgeſetzt, z. B. O that this too, too solid flesh would melt! „Zerſchmölze doch dies allzu feſte Fleiſch!" Ich gebe zu, dem ruhigen Vorleſer beim Thee wird dieſe Ueberſetzung die bequemere zum Sprechen ſein; dem Schauſpieler aber, der voll iſt von dem Affekte, den er darſtellen ſoll, wird ſie zu ſchwach ſein, eben um des milden Fluſſes der Worte willen, da der Affekt des Aergers, wie alle Affekte, das Nachdrückliche, das Stoßende ſuchen. Spricht er die treuere Ueberſetzung: „o daß dies zu, zu feſte Fleiſch zerſchmölze", ſo wird es ihm leichter fallen; noch beſſer, wenn er das „zerſchmölze" noch in zwei ärgerlich-polternde Stücke zerbrechen könnte. Ein Leſeſtück wird für die Reflexion, für lyriſche und epiſche Wirkungen, ein wirkliches Drama für die unmittelbare Anſchauung gedichtet. In dieſer müſſen die Kontraſte ſinnlich wirken. Es nach Dem zu beurtheilen, was davon ſich aufſchreiben ließ, und frei von dem Zauber, der nur bei guter Aufführung wirkſam iſt, heißt einen Leichnam kritiſiren. — Wer beurtheilte wohl ein Gemälde nach der bloßen Untermalung? Gleichwohl beurtheilt man Dramen, ohne ſie aufgeführt geſehen zu haben.

Was von einem echten Drama aufgeschrieben ist, ist nichts als Untermalung des Gemäldes. Shakespeare und nach ihm Lessing waren so bescheiden, dem Schauspieler seinen Theil an dem Werke zu gönnen; dann aber überwucherte die Eitelkeit der Poeten und gab dem Geschöpfe die Haut, den Umrissen die Farbe selber hinzu. Das büßt sich nun bei einer Aufführung; solch ein Stück macht den ganzen Eindruck beim Lesen und den halben bei der Darstellung. Wäre unsere Kritik eine echte und gerechte, so würde sie nicht das eine Gedicht, das sie fertig und das andere, das sie erst halb fertig sieht, über Einen Leisten beurtheilen; sie würde einen Unterschied machen zwischen Lesestücken und wirklichen Schauspielen. Die Lesestücke beurtheilt sie nach dem abstrakten Maaßstabe der Poesie überhaupt; gut. Aber dann sollte sie an das wirkliche Schauspiel den Maaßstab dramatischer Poesie legen. Dies nach den abstrakten Möglichkeiten der Poesie überhaupt beurtheilen, ist so ungerecht, als ein Lesestück nach den Beschränkungen der dramatischen Poesie zu richten. Aber unsere Kritik verfällt nur in jene Ungerechtigkeit. Noch schlimmer, da dies einem Publikum gegenüber geschieht, welches durch Mangel dramatischen Sinnes und durch Wirkung falscher Muster, wenn es von Poesie in einem dramatischen Werke spricht, gemeiniglich das Lyrische und Epische meint, besonders das Idyllisch-Epische und das Elegisch- und Rhetorisch-Lyrische. Aber wie viele Rezensenten haben denn ein klares Bewußtsein über die speziellen Unterschiede der dramatischen Poesie von den anderen Gattungen? Lessing nennt Reiz am unrechten Ort Grimasse; unsere heutige Kritik freut sich über lyrische und epische

Schönheiten im Drama, sie hat keine Ahnung davon, daß nur dramatische Schönheiten im Drama für den echten Geschmack schön sind. Ja, sie läßt sich von Tendenzen bestechen, die in eine politische Rede, in einen Zeitungsartikel oder in die polemische Publizistik gehören. Allem diesem gegenüber ist es undankbar genug, einem Pflichtgefühle folgen zu wollen, das nur als ein Mangel an Poesie und Schönheitssinn erscheinen wird. Gleichwohl habe ich mir es fest vorgesetzt, und schon Manches den unterirdischen Göttern geopfert, was mir nach dem Zeitgeschmacke, aber gegen mein Gewissen gelungen war. Nicht als ob ich absichtlich gegen mein Gewissen gehandelt hätte, sondern weil das Fertige der ruhigen Prüfung zeigte, was in der Hitze der Arbeit übersehen wurde. —

— Eine wunderbare Welt ist uns im Drama aufgethan, eine ganz andere, als in der wir leben, aber eine eben so in sich übereinstimmende, und noch mehr mit sich übereinstimmend erscheinende, weil wir sie vollständiger übersehen.

— Bei allen Shakespeare'schen Frauengestalten, auch in seinen Tragödien, ist zu bemerken, daß selbst das Pathos in ihnen von der Erhabenheit zur Schönheit gedämpft und verklärt ist, wie eine gewisse Kühle, eine schöne plastische Ruhe in ihnen ist, die es nie zu der gewaltsamen Aufregung der Gemüthskräfte kommen läßt, die der Schönheit den Abschied giebt. Wahr ist es, die Porzia würde sich nicht in solcher bescheidenen, wahren und doch unübertrefflichen Schönheit darstellen können, wenn ihr zeitig ein Pathos aufgeladen wäre. Wie wunderschön ist die Desdemona in den schrecklichsten Auftritten; es ist da etwas von Betäubtheit durch die Dinge,

die ihrer Natur so fremd, gleichsam unglaublich sind, daher etwas Traumhaftes; die gräßliche Wirklichkeit zu empfinden hat ihr Wesen gar nicht die Fähigkeit; wie das Ohr, das nur ein gewisses Maaß von Schall empfinden kann, den Knall von hundert Flintenschüssen a tempo nur wie einen einzigen stärkeren Flintenknall vernimmt, so wandelt sich ihr die gräßliche Wirklichkeit in einen schmerzlichen Traum. In der süßen Natur wird selbst der Schmerz süß, und so wirkt er auf uns sympathisch. Dann läßt Shakespeare auch nie das Gefühl der Situation so stark in uns werden, daß wir den feineren Sinn für das Charakteristische darüber verlören. — Die Bescheidenheit der Natur in seinen Frauen. — Daher kommt es wohl, daß er keine Tragödie hat, in der ein Weib allein die Hauptperson ist. —

Künstlerisches und philosophisches Urtheil.

Die Antigone kann ein Beispiel geben, wie künstlerisches und philosophisches Urtheil auseinander gehen. Der Philosoph sieht froschkalt über Gestalt und Alles, was Darstellung heißt, weg; ihm ist es nur um die sogenannten gleichen Berechtigungen zu thun, nur um die philosophischen Intentionen. Ihm muß das Lebende erst zur Leiche werden. In seiner chemischen Retorte verflattert die Poesie, und besonders das eigentlich Dramatische ist für ihn nicht vorhanden. — Wie sorgsam ist Shakespeare, daß im Romeo weder die Aeltern, noch Tybalt, noch Merkutio, noch Paris einen Bruchtheil von unserer Theilnahme den Helden entziehen. Wie dämpft er absichtlich den Eindruck Cäsar's auf den Zuschauer. Wie ist im Macbeth vermieden, ein bleibendes Mitleid

für einen Anderen zu erregen, wie schnell geht die milde Gestalt Duncan's vorüber, wie sehr ist es vermieden, für seine Söhne zu interessiren. Dagegen im Richard, wo uns der grandiose Bösewicht in grausender Bewunderung seiner eisigen und eisernen Kraft des Begehrens interessiren soll, hier durfte für Andere etwas Mitleid erregt werden, weil dieses jene Grandiosität der Richardsgestalt erhöht. In dieser Beziehung ist Sophokles wie Shakespeare. Nur in der Antigone treffen wir auf eine Ausnahme von dem Gesetze der Einheit der sympathischen Mitleidserregung und nicht zum Vortheile des Stückes. Daß die Philosophen davon anders denken, darf nicht befremden, weil sie alle Unbefangenheit in sich ertödtet, und ihre Anschauungsorgane systematisch abgestumpft und verdorben haben. Das Lebende ist nicht für sie; der Schmetterling ist ihnen nur an der Nadel interessant. Umgekehrt wie von Christus gesagt wird, er sei vom Tode zum Leben hindurchgedrungen, dringen sie vom Leben zum Tode hindurch. Je mehr sie Intentionen finden, desto besser; diese kritisiren sie, ob diese Möglichkeiten zu künstlerischer Wirklichkeit geworden? was verstehen sie davon, was geht es sie an? Dem Künstler ist nur die Darstellung etwas: der Künstler fragt: wie viel ist dargestellt? wie ist dargestellt? zweckt Alles auf eine einzige, genau bestimmte Wirkung? Ist Ein Zweck da, und alles Uebrige Mittel? Streitet keines gegen den Zweck? lehnt sich nicht Mittel gegen Mittel auf? Die Schüler der Philosophen aber machen Zusammenstellungen der bestconditionirten Organe aus verschiedenen von ihren Lehrern secirten Leichnamen, ein Werk, wie das der Hexen im Macbeth: Sprache lyrisch, Kom-

position epiſch, Charaktere ſhakespeariſch, Handlung nach der franzöſiſchen Art ꝛc. —

Viel Lärmen um Nichts.

An „Viel Lärmen um Nicht" habe ich wieder ſo recht meinen alten Fehler empfunden. Wie allgemein, d. h. wie wenig limitirt und individuell iſt die Situation, mit der das Stück beginnt; wie ſchlank und ungenirt von Außen bewegt es ſich aus ſich ſelbſt. Wie einfach ſind ſelbſt die Charaktere, und man kann ſagen, wie gewöhnlich. Der einfache Reiz derſelben liegt in dem Kontraſte der heiteren Hauptfiguren und der ſo ernſten Situation, in die ſie gerathen; das iſt auch der Hauptreiz des ganzen Stückes. Wie einfach iſt dies Alles! Dieſer Benedict und Beatrice, wilde Maulhelden gegen die Liebe und Ehe, ihr ganzes Heldenthum eben in der wilden Zunge; daneben brave Menſchen, denen das Herz an der rechten Stelle ſitzt. Solche Menſchen giebt es überall. Ebenſo die Uebrigen. Wie iſt dieſer Gouverneur eben nur ein Vater, wie es die meiſten wären, ſo ganz ohne alle Abſonderlichkeit. Darum hat Shakespeare keine Erklärungen weiter nöthig; Alles erklärt ſich ſelbſt, ja es iſt ſo einfach und klar, daß, was anders daran wäre, als es iſt, Erklärung forderte. Die ganze Individualität Leonato's, wie der übrigen Perſonen liegt darin, daß ſie ganze Menſchen ſind, nicht bloße Leidenſchaften oder Intentionen. Der Ernſte iſt nach ſeinem Maaße heiter, wie es an ihn gebracht wird, die Heiteren eben ſo ernſt. Auch Leonato hat Sinn für Scherz; was ihn darin von den Anderen unterſcheidet, iſt nichts, als daß er eben alt iſt und die Anderen jung. Er nimmt ſeinen Theil daran,

wie ein Alter, nicht wie ein junger Bursch. — Das Alles wird erst durch die Komposition der beiden Hauptstämme möglich. Die Mischung beider Stimmungen ist es, was die Handlung und die Personen zu ganzen Menschen macht. Auch in dem Holzapfel ꝛc. ist diese Mischung, doch anders; die Charaktere selbst und ihr Reden und Thun ist komisch; ihnen aber ist es damit großer Ernst. Dazu wirkt diese Komposition der zwei Stämme, die Stetigkeit des Vorganges. Während der Eine sich auslebt, werden die kleineren Daten, die Vorbereitungen des Anderen uns unmerklich zugespielt. So helfen sich die beiden Stämme und dienen einander wie zwei Menschenarme bei ihrer Thätigkeit, die auf Einen Zweck gerichtet ist. Die Personen sind so ganz und gar nichts weiter, als was sie für die Handlung sein müssen.

— Es ist überaus weise, daß Shakespeare weder dem Benedict noch der Beatrice eigentliche Ueberlegenheit gegeben und nicht ganz ausgezeichnete Menschen aus ihnen gemacht hat. Sie sind vielmehr in ihrer Tollheit ganz naiv und gewöhnlich; solche wilde Zungen findet man überall. Hätte er sie mit mehr Geist ausgestattet, wie mancher andere Dichter zu thun verführt worden wäre, so würde ihr Fang und die Art, wie sie gefangen werden, uns ganz und gar ungläubig finden. — Wie schön und zweckmäßig, daß wir vor der Trauungsscene schon wissen, der Betrug müsse herauskommen. Wie ganz anders, ja tragisch müßte diese Scene ohne dieses wirken und das ganze Stück in seiner Totalwirkung zerstören. Wie verhältnißmäßig kurz ist die Beschimpfung abgethan, wie weit länger und ausführlicher das Ausklingen der Stimmung, der Gemüthsbewegung Leonato's.

Wie schön ist das Zusammen des alten Neckspieles in Benedict und Beatrice mit ihrer schmerzlichen Theilnahme an Hero. Es erhöht der schöne Antheil an Hero die Beiden und bringt sie unserem Gemüthe und unserer Achtung näher. Das Possenhafte wird so vermieden. —

Zu Hamlet.

Goethe hat ganz unrecht, wenn er durch eine Sammlung der historischen Nebenumstände im Hamlet dem Stücke einen Gewinn zu bringen meint. Er ist auf dem Abwege unserer Kritiker, welche Verbesserer selbst wahre Hamlete sind, die durch zu genaues Bedenken aller Umstände um ihren Zweck kommen. Denn diese Nebenumstände sollen für sich gar nichts wirken, ihre Sammlung in Einen rückt ihn zu sehr in den Vordergrund, es entsteht die Gefahr, daß dieser einen Theil des Interesses, der Spannung auf sich zieht. Er spielt nun auch mit und macht ein Recht geltend. Das soll er aber durchaus nicht. Wir sollen nie daran denken: wird dem jungen Norweger gelingen, was er will? Shakespeare's Kompositionen sind wesentlich Gruppirung, möglichst enge Gruppirung, weil die Wirkung sonst eine extensive, eine epische wird — bei ihm sind freistehende Menschengestalten um das ethische Centrum gruppirt. —

Dichter, Schauspieler und Zuschauer.

— — Am dramatischen Kunstwerke arbeiten drei Mann, der Dichter, der Schauspieler, der Zuschauer. Im Innern des Zuschauers erst entsteht während der Aufführung durch des Dichters, des Schauspielers und sein eigenes Zuthun das Kunstwerk. Seine Sache ist,

die unbefangene Menschennatur in sich wirken zu lassen; des Dichters Sache ist, Schauspieler und Zuschauer zu dem zu zwingen, was er hervorgebracht haben will. Wunderlich! Warum beurtheilt man einen Roman nicht nach der Wirkung, die er als Schauspiel aufgeführt, gedacht, haben müßte; wenn man, wie gewöhnlich geschieht, ein Drama nach der Wirkung auf den Leser kritisirt. Die meisten Kritiker sehen das für das Kunstwerk an, was auf dem Papiere steht, die Zeichen, die den Geist beschwören sollen, für ihn selber. — Der Dichter muß nicht allein die Wirkung, die er beabsichtigt, zu erreichen, sondern auch jede andere zu verhindern wissen, die er nicht will. Er muß sorgfältig vorhergesehen haben, daß seinem Helden, denn in diesem muß zunächst das, was im Stücke wirken soll, also das Stück selbst zur sinnlichsten Erscheinung kommen — keine andere Figur über den Kopf wachsen kann; auch der virtuose Schauspieler darf nicht im Stande sein, dem von einem guten Schauspieler gespielten Helden etwas von dem Interesse, welches der Dichter beabsichtigt hat, zu rauben. Wenn bei der Aufführung eine Nebenrolle mehr Gefallen erregt, als der Held, so ist dies ein Beweis, daß der Dichter seine Kunst nicht versteht oder sie nicht, wie er sollte, angewandt hat. Es ist das ein weit bedeutenderer Fehler, als ein kleiner Sprung in der Pragmatik. Ueberhaupt sind nur diejenigen wirkliche Fehler, die bei guter Aufführung zu Tage kommen; was auf dem Papiere steht, ist wie eine gemalte Porzellantafel, die noch nicht gebrannt ist, deren einzelne Farben, wie ihre Verbindung durch den Prozeß des Brennens mannigfaltig geändert werden. Statuen, die an hohen Orten stehen sollen,

müssen anders in den Verhältnissen behandelt werden, als andere, weil der Einfluß der Höhe auf das Auge von vornherein berechnet sein muß. Die Beleuchtung von allen Seiten, von unten am stärksten, wie sie auf dem Theater stattfindet, verlangt lebhaftere, grellere Farben; denn die natürlichen verschwinden davor. Daher verlangt künstlerische Wahrheit im Drama auch die Sprache nachdrücklicher, aufgesetzter, so zu sagen pastoser und hervortretender, als z. B. im lyrischen Gedichte, weil dies andere Bedingungen, daher eine andere Art der künstlerischen Wahrheit hat. Dasselbe gilt von den anderen Erfordernissen. Ich kenne nur Einen dramatischen Dichter, in dem der Gedanke seines Einen Zweckes so überall gegenwärtig und wirkend sich zeigt, bei welchem die Komposition so vollständig aus demselben hervorgegangen ist, und zwar mit dem Scheine eines Naturprozesses, der sich selber vollzieht, und verstehe daher nicht, wie Shakespeare in der Komposition nicht musterhaft sein soll. Nun, wenn Shakespeare nicht, wer sonst? Bei jedem anderen Dramatiker sehe ich überall die Mittel unter sich und mit dem Zwecke im Streite, einen Eindruck den andern verwischen oder verfälschen, am Ende eine falsche oder gar keine dramatische Wirkung. Nun, einen größeren Fehler kann, denke ich, ein Drama nicht haben, als wenn es nicht dramatisch wirkt. Und das wird meist der Fall sein, wo der Verstand sich Rechte anmaßt, die ihm nicht zukommen. Sehen Sie die Venus von Tizian im Dresdener Museum, jeder Zollgroß Fleisch ist allein besehen unnatürlich; kein einzelner Zoll lebendigen Fleisches sieht ihm ähnlich; desto ähnlicher das Ganze dem Ganzen eines natürlichen Körpers. Und im Ganzen gesehen hilft jeder

einzelne soll mit zur Täuschung durch das Ganze, wie er seine Wirkung von dem Ganzen borgt, d. h. kein Kunstwerk soll eine andere Wahrheit anstreben, als die künstlerische Wahrheit, die seiner besonderen Gattung zukommt. Die Verstand ist die vorzugsweise epische Kraft; in der Kunst des Dramas, namentlich in der Tragödie darf er nur negativ wirken, d. h. Störendes entfernen, Bedenken voraussehen und ihnen vorbauen. Das Ganze muß unseren Glauben gefangen nehmen und das Einzelne seine Glaubwürdigkeit vom Ganzen nehmen. —

— Shakespeare's künstlerische Wirkung liegt besonders im Dialoge; wenn der Vorgang selbst springt, so thut dies nie während einer Scene der Dialog; hier ist immer scheinbar eine behagliche Vollständigkeit und ein natürlich-ungetriebener Gang. Darin mit liegt die plastische Ruhe. In seinem Dialoge wird uns die Geschichte selbst und das Wesen der Personen zugespielt, wir wissen nicht, wie. — Er weiß mit wunderbarer Kunst einen reichen Stoff zusammenzudrängen und doch dem Vorgange die Behaglichkeit zu geben, der man nicht anmerkt, daß der Dichter drängen muß. — Wie wenig sind seine Gespräche gedrängt. Im Dialoge ist so zu sagen die konservative Macht der Shakespeare'schen Ausführung. Hier gilt es ihm nie, einen Reichthum zu drängen; stets nur, ein einfaches Korn von Inhalt zur scheinbar reichsten Gestalt zu treiben. Das Wesen seiner Ausführung im Dialog ist stets Umschreibung, mit Parenthesen; hier paart er plastische Ruhe und Reichthum an innerem Gehalte und äußerer Natur. Seine Kunst ist hier, das an sich Einfache, was mit zwei Worten zu sagen wäre,

zu dehnen; aber auf so interessante und amüsante Art, daß die Dehnung selbst uns mehr fesselt, als was er uns mitzutheilen hat. Nicht was sie uns, sondern wie sie es uns sagen, ist ihm die Hauptsache. — Seine Zwischengespräche und Zwischensprecher sind, von technischer Seite betrachtet, dasselbe, was der Chor der Griechen war. Dieser ernste, reflektirende oder komische und witzelnde Chorus ist das Palladium der Natur bei den Griechen und bei Shakespeare. Das führte ihn auch auf die Doppelhandlungen, die in fortschreitender technischer Ausbildung sich bei ihm finden. Wohin das Wegwerfen des Chores führt, d. h. zu welcher prosaischen Künstelei, dies kann das Wegwerfen des griechischen in der tragédie classique, des Shakespeare'schen im modernen französischen Schauspiele zeigen. Am künstlerischesten hat Shakespeare diesen Chor emancipirt, doch zweckmäßigst untergeordnet, in der Klosterpartie des Lear. Hier und besonders im Hamlet steht er nicht mehr äußerlich, sondern er ist ein nothwendiger Theil der Gruppe um den Grundgedanken. — — Eine Rede ist um so poetischer, je weniger sie Konventions-, Uebereinkunftsausdrücke und je mehr sie unmittelbare Naturausdrücke hat. So hat Shakespeare viele psychologisch-pathologische Momente unbewußt symbolischer Natur erfunden, z. B. Othello: „sieh', so blas' ich meine Liebe in alle vier Winde." Dies Blasen der Verachtung, gleichsam als Brechen des Stabes über den Verurtheilten. —

Troilus und Cressida.

Troilus und Cressida wieder gelesen. Wie ist dieser Troilus eben nur ein liebender Jüngling, Cressida ein

lüsternes, aber kluges Mädchen, Pandarus ein Unterhändler. Man möchte sagen, ein Troilus ist jeder Jüngling, in dem die erste Liebe mächtig, Cressida jedes solche Mädchen, und wie wimmelt es von Pandarussen, alten und jungen, männlichen und weiblichen Geschlechtes! Es ist die alte, immer neue Geschichte. Und die Gespräche sind — bis auf ihren Geist und Witz, — die Gespräche, die überall und alltäglich geführt werden, wo diese alte, immer neue Geschichte spielt. Wie sieht Shakespeare jedem Stoffe sogleich seine typische Seite ab, d. h. die Seite, die ihn beglaubigt, die ihn zu einer alten und immer neuen Geschichte macht, die jeder Mensch an sich oder Anderen, wer weiß wie oft, erlebt hat, wenn auch nicht in so extremer Quantität. Den Gesprächen glauben wir die Menschen, den Menschen ihr Handeln. Seine Methode ist auf das Wesen der Phantasie gegründet. Er fügt außen die Züge zusammen, allmälig und unmerkbar, die wir als die Theile einer Totalvorstellung schon innerlich beisammen haben, daher überrascht er uns nur, insofern er uns befriedigt, d. h. durch das Vergnügen einer vollständigen Befriedigung. Welcher Mensch ist nicht oft in dem Falle, daß er etwas will und nicht kann, daß er sich glauben machen will, er werde es noch können, und das Handeln hinausschiebt, und doch deßhalb sich tadelt. Was Hamlet ist, sind wir zu oft selbst, als daß wir nicht an ihn glauben müßten. Er ist es ganz mit demselben Tarum und Taran, was er ist, wie wir es sind, wenn wir es sind. — Alle seine Dramen bestehen aus Gruppen von ganzen typischen Zubehören, die zusammen nur ein größeres typisches Zubehör bilden. Es gilt nur, in dem uns Fremden, in dem historischen

Sagen- oder Novellenstoffe uns das zu zeigen, was uns bekannt ist oder vielmehr das Ganze als eines von jenen Dingen zu geben, welche wir selbst erlebt haben; uns sichtbar zu machen, daß die Bewegung der fremden, fremdkostümirten Gestalt durch dieselben Glieder, aus denselben Gründen und auf dieselbe Weise geschieht, wie bei uns; daß die Gestalt Fleisch von unserem Fleische, Bein von unserem Beine, daß sie ein Mensch ist, wie wir. So, wer ist nicht schon oft Macbeth gewesen, wenn auch in unendlich kleinerem Maaßstabe? Wer hat nicht all das an sich erlebt, was Macbeth, wenn auch in so viel kleinerem Maaßstabe, doch genau in derselben Folge und Proportion und demselben Tarum und Taran; wie wir thaten, was wir für unrecht hielten, wie wir es bereuten und doch fortgetrieben wurden auf dem einmal betretenen Wege. Wir sehen die Natur unseres eigenen Wesens, unseren Fall, nur vergrößert; wie wenn wir uns in einem Vergrößerungsspiegel sähen, unsere Bewegungen fühlten, und das Spiegelbild als ein anderes Wesen, und doch als uns selbst anerkennen müßten. — — Es giebt, wie Menschen, so auch Gespräche, die nur durch ihre Form interessiren und gefallen, abgesehen von ihrem Inhalte, ja wohl trotz ihres Inhaltes. Shakespeare, der immer zugleich amüsirt, ist reich an solchen amüsanten Gesprächen. Im Troilus kommen eine ganze Anzahl typischer Gesprächsmimen vor. Aehnlich ist es mit den Witzgefechten, und es ist eine große Albernheit, wenn die betreffenden Scenen bei Shakespeare aus der Sitte seiner Zeit erklärt werden. Die besondere Form derselben ist in der Zeitsitte gegründet; aber die Sache selbst existirt heute noch eben so, wie damals, und wird

existiren, so lange Menschen noch heiteres Behagen bis zum Uebermuthe empfinden. Unsere heutigen Witzgefechte haben allerdings meist etwas Banales, Geistloses und Dünnes, wie unsere Tracht; man müßte sie allerdings für das poetische Drama geistvoller und plastischer machen, aber das ist ja mit allen Requisiten des poetischen Dramas so; in der Dünnheit und Geistlosigkeit der Wirklichkeit kann man kein Motiv darin brauchen. Es gilt ja eben im Drama nur eine künstlerische Wirklichkeit, d. h. eine geschlossene, geistvolle, plastische zu schaffen. — Aeußerste Gewandtheit im Dialoge ist ein Haupterforderniß eines Dramatikers. Die glücklichsten Intentionen sehen wir am Mangel daran scheitern. —

Dramatisch ist das moralische Urtheil oder weiter genommen, das praktische Urtheil über Menschen und ihr Thun und Nichtthun. Das Theoretische über Zweckmäßigkeit von Institutionen ꝛc. ist undramatisch. — Woran es uns Deutschen hauptsächlich fehlt, das ist die Ausbildung des sittlichen Urtheiles. Dies wurde auch von Schiller verwirrt. Er nimmt Motive und Effekte von Shakespeare herüber, aber er setzt sie nicht mit ihren Wurzeln und läßt sie organisch wachsen, er setzt sie nur mechanisch und arabeskenartig ein. Durch dieses Herausnehmen eines Motives aus seinem organischen Zusammenhange verliert es seine Schönheit und wird oft zum Gegentheile; z. B. Thekla, eine, die eine Julia ist, trotzdem daß sie aus dem Kloster kommt. Julia hat von der Falschheit der Männer gehört ꝛc., Thekla aber spricht von dem Tiefsten des Lebens wie aus eigener Erfahrung. Sie bringt aus der Klostererziehung in die Welt bereits die Weisheit der Erfahrung mit, die Andere aus der

Welt nach langem Leben darin in das Kloſter ſcheuchen kann, eine Schärfe des Blickes, der die Meiſter der Verſtellung durchſchaut. Marens und der Thekla Selbſtmord wird dadurch ſo widerlich, daß er aus voller Reflexion heraus vollzogen wird, nicht als Kind der Verzweiflung, wie im Romeo, wo es keinem der beiden Helden einfällt, über ihre That zu reflektiren, was ſie eben unſeres Mitleids würdig macht. Was iſt zu reflektiren da? Der Tod iſt ihnen Nothwendigkeit, er zieht ſeine Opfer unentrinnbar in ſein dunkles Netz. Aber Max und Thekla ſind altkluge junge Leute, ſie reflektiren, wie Menſchen, die ein reiches Leben hinter ſich haben; man weiß nicht recht, wie ſie dazu kommen. Max ſpricht zwar von Verzweiflung; aber das iſt mehr Theatermanier, denn der wirkliche Menſch reflektirt nicht in der Verzweiflung ſo altklug wie er. Beide ſind bei voller Beſinnung, denn ſie reflektiren mehr als andere Leute in völliger Ruhe, ſie müſſen nicht ſterben; von jenem dunkeln unwiderſtehlichen Drange keine Spur, ſie reflektiren es ſich ein, daß ſie ſterben müſſen und putzen die That aus, um ſie begehen zu können, was widerlich iſt. Wenn Thekla ſo beſonnen iſt, zu reflektiren, warum denkt ſie nicht an ihre Mutter, und reflektirt ſich lieber in eine pflichtgemäße That, als in ein Verbrechen? Romeo fühlt nur das Eine, daß nun Alles zu Ende, daß er nicht mehr leben kann. Ob die That, durch welche ſein Weg führt, Tugendthat oder Verbrechen iſt, das fällt ihm nicht ein, das kann ihm nicht einfallen; wie kann, wer eine Julia und mit ihr Alles verlor, ein Menſch, dem die Welt in Stücke zerfiel, reflektiren! Worüber denn? Es iſt ja nichts mehr da, auch keine

Reflexion mehr, Alles hat Julia mit sich genommen in das Grab. Diese Verzweiflung macht seinen Fürsprecher; aber wer will für ein Mädchen sprechen, die sich mit Reflexion in ein Verbrechen hineintreibt, eine Mutter, die Niemand mehr hat, als sie, zu verlassen, einem Todten mit vollem Bewußtsein zu folgen, der in seiner Schwäche kein Recht darauf hat? — — Jeder Rausch hat seinen Katzenjammer, allen Flitterwochen folgen Splitterwochen; das Umschlingen der Millionen endet mit Donner der Kanonen, mit einer allgemeinen Beißerei. Und so taumelt der alte Trunkenbold Welt aus einer Thorheit in die andere. —

Hutten's Biographie von Strauß.

Ich lese jetzt Hutten's Biographie von Strauß und habe meine einzige Lust an dieser kühlen, ruhigen Darstellungsweise, welche an die Alten und Shakespeare erinnert. Er läßt seinen Helden sich ausleben ohne Männerchen, ohne Extasen, ohne ihm ein Interesse geben zu wollen; er nimmt nichts in den Helden hinein, er entwickelt nur, was in diesem ist. So frei von Ueberschwänglichkeit, Eitelkeit, Hohlheit, Attitude, Deklamation, kurz von alledem, was man Idealismus nennt, habe ich noch kein neueres Werk gefunden, es müßte denn Gervinus' „Shakespeare" sein. —

Einfachheit der Maschinerie.

Größte Einfachheit der Maschinerie; der geistige ethisch-psychologische poetische Gehalt des Grundgedankens, nicht die Maschinerie, d. h. nicht der pragmatische Nexus als solcher, nein, nur insofern er mit dem idealen Nexus Eines ist, muß das Stück sein. Dadurch erreicht Shake-

speare beim größten Reichthum an Handlung und Begebenheit das behagliche Sichausleben der Gespräche und Personen, weil seine Handlung bis auf's Innerste, bis auf den Kern simplifizirt und concentrirt ist. Dieser engste Kern wird wiederum durch die äußerste Kunst des Dialoges geschwellt.

Die poetische Empfindung.

Weder soll der Dichter die Gefühle der gemeinen Wirklichkeit in ihrer eigenen Gestalt geben, noch soll er im Zuschauer Gefühle der gemeinen Wirklichkeit erregen, sondern poetisch erhöhte Gefühle, die er nicht als Last und Pein, sondern als Vergnügen, als Lust empfindet, die er sich gerne zurückruft. Alle Faktoren der gemeinen Wirklichkeit müssen in Faktoren poetischer, künstlerischer Wirklichkeit umgesetzt werden, ehe sie zum poetischen Gebrauche kommen. Die Fabel muß eine poetische, die Charaktere müssen poetische, die Motive, Dialog und Sprache müssen poetische werden. Das Unmittelbarwirkende, Stoffartige muß hinwegfallen; wir haben es auf dem Theater nicht mit den wirklichen Dingen zu thun, sondern mit ihrem gereinigten, geschlossenen poetischen Bilde. Alles völlig abgelöset von der gemeinen Wirklichkeit, aber wiederum in eine Wirklichkeit verwandelt. Das Ganze stilisirt, ohne von der Nachahmung der Wirklichkeit in der That abzugehen. Schöne, geistgeschwängerte Wirklichkeit. —

Sophokles, Shakespeare und Schiller.

Wenn Sophokles' Produktion einer schlanken Palme, Shakespeare's einer knorrigen Eiche gleicht, ist Schiller's

Produktion ein Christbaum. Da hängen die Sentenzen lose, um leicht heruntergenommen zu werden, die Früchte wachsen nicht am Stiele ihrer realen Bedingungen, sondern hängen am Faden der Willkür; man kann sie da herunternehmen und dort an einen anderen Zweig hängen, ohne weder dem Baume noch den Früchten zu schaden. Er nimmt aus Shakespeare's oder der alten Griechen Garten Senker, entfernt die Wurzeln und pflanzt sie so in den seinen. Aus Ungeduld, daß der Baum so lange mit den Früchten zaudert, hängt er welche, von anderen Bäumen genommen, daran; um die gesunde Röthe der Frucht zu ersetzen und zu überbieten, vergoldet er sie. —

Der Monolog.

Wie sehr man über das Wesen des Dramatischen im Irrthum ist, kann die jetzt geltende Regel zeigen: so wenig als möglich Monologe! Es kann keinen größeren Mißverstand geben als diesen; denn in Wahrheit lähmt ein Monolog so wenig, daß eben die Monologe das eigentlich dramatisch Belebende, also das eigentlich Dramatische sind. Nur freilich Monolog im rechten Sinne. Dieser wird nur ein wahrer werden, wenn das Ganze des Stückes darauf abgesehen ist, d. h. wenn es sich zum Zwecke nimmt, den ethischen und psychologischen Inhalt oder Gehalt eines Ereignisses darzustellen, so daß dieser psychologisch dargestellte ethische Gehalt eben das Stück sein soll. So ist's bei Shakespeare und in Nachfolge desselben bei Lessing, deren Stücke eine Reihe von Monologen, mit dazwischenliegenden Veranlassungen sind. —

Emilia Galotti.

Leſſing in der Emilia hat den Verſtand zum Medium zwiſchen dem Dichter und Zuſchauer gemacht, d. h. bei ihm herrſcht die Maſchine, der pragmatiſche Nexus über den idealen; er hat mehr den pſychologiſchen als den ethiſchen Gehalt entfaltet; nicht das Gewiſſen, ſondern der Bereich der berechnenden Leidenſchaft, der handelnden Affekte iſt der innere, der eigentliche Schauplatz des Vorganges. Bei Shakespeare dagegen iſt die eigentliche Bühne das Gewiſſen des Helden, der Grund der Aktion des Gewiſſens Leiden. Der Verſtand, die Berechnung liegt bei ihm außerhalb des Helden, und iſt nur als Betrachtung und Intrigue Mitſpieler und Mitſprecher; aber auch nirgends der Initiator; erſt die Leidenſchaft und ethiſche Verfaſſung des Helden giebt ihm Zweck und Anlaß. Bei ihm die Entfaltung der Leidenſchaft und ihres Gedankens, des Affektes und ſeines Gedankens die Scene. — Für die erſte Thatſache, die Initiative, den Anſtoß des Ganzen wird der Dichter meiſt einen Vorſchuß von Glauben ſich ausbitten müſſen. Von da an muß er bezahlen. — Bei Leſſing iſt die Kunſt der Expoſition wunderbar, denn bei ihm iſt das Erregende jederzeit in die Expoſition gelegt, dieſe aber mit wunderbarer dialogiſcher Kunſt ausgeführt. — Fällt der pragmatiſche Nexus mit dem idealen zuſammen, iſt die ganze Fabel dargeſtellter, geſchloſſener Gehalt, dann hat auch jede Scene ihre Wirkung, nirgends iſt ſie ein Stück bloßer Maſchine. — Man glaubt nicht, wie viel Handlung und Vorgang ſich durch geſchickte Anordnung in den Raum eines Bühnenſtückes unterbringen läßt beim Scheine

des Sichgehenlassens, der eben nur dialogischer Natur ist. —

Der poetische Organismus.

Das Imposante der Gestalt wird durch Nachgiebigkeit gegen Einflüsse von Außen an sich sehr beeinträchtigt, und es brauchte einen Shakespeare, den Othello in seiner imposanten Höhe zu erhalten. Ein Vortheil ist es daher, einen Vorgang zu erhalten, dessen Hauptpersonen sich aus sich selbst bewegen, mehr fremden Einwirkungen zum Trotze, als ihnen zum Gefallen. Solcher Art sind die Helden des Aeschylos, Sophokles und Shakespeare; den reinsten Gegensatz davon stellen die Helden Goethe's dar. — Die Existenz und das Handeln der Helden und der äußere Vorgang stellen sich bei Shakespeare in völliger Totalität dar, ohne daß eben im Dialoge jedes kleine Rädchen namhaft gemacht und aufgezeigt würde, welches bei der Wechselwirkung zwischen beiden in Umschwung kommt. Dies würde die Totalität und poetische Naivetät vernichten und das organisch Lebendige zu einer Maschine machen, den Verstand von einer Seite in's Spiel ziehen, welche der Poesie fremd bleiben muß. Denn um es noch einmal zu sagen, der Verstand darf blos negativ bei der poetischen Arbeit thätig sein, blos vorkehrend, verhindernd, verhütend, blos als warnender oder billigender Rathgeber, nicht als Mitschöpfer. Er macht seinen Theil ein für allemal ab, wie der Baumeister, und entfernt sich dann. Uebel ist es, wenn er mit seinem Maaßstabe und Schurzfell uns durch das Bauwerk begleitet und uns überall vorrechnet, daß diese Säule stark genug, diese Decke zu tragen, und

uns zeigt, welche eiserne Klammern da und da unter dem Mauerwerke stecken. Denn das Höchste, was er dadurch bewirken kann, ist, daß wir am Ende des Gebäudes ihm eingestehen, es sei wirklich Alles auf das Zweckmäßigste eingerichtet, an der Festigkeit und Richtigkeit des Gebäudes sei gar nicht zu zweifeln. — —

Lesedrama und Schauspielerdrama.

Die halbidealistische, halbrealistische Natur des Drama resultirt aus dem Umstande, daß im Drama eine auf das Ideale und eine auf das Realistische basirte Kunst zusammenwirken müssen, Dichtkunst und Schauspielkunst. Die Künste des Raumes, die realistischen, die der Zeit, die idealistischen, das Drama zugleich Kunst im Raume und in der Zeit hat eine Doppelnatur und kann nur realistische Ideale brauchen. — Die vollkommene dramatische Kunst wird da sein, wo Poetisches und Schauspielerisches zu Einem wird, wo Beides in seinen Wirkungen zusammenfällt. Daher können das Lesedrama und das Schauspielerdrama nicht bestehen, wo in jedem eigentlich nur Eine Seite vertreten ist. Nun kann auch stellenweise die Synthesis aufgehoben sein, nämlich wo Deklamation — schöne Stellen gehören hierher — oder äußere Bewegung, Pantomime vorübergehend das andere Element unterdrückt. Literärdrama und Schauspielerdrama sind die schlimmsten Feinde des Dramas, denn einerseits entziehen sie dem wahren Drama durch fremde Reize und Ueberladung die Schlichtheit, andererseits begünstigen sie den Verfall der Künste, deren Zusammenwirken das echte Drama schafft. Alle drei Faktoren des Dramas, Poesie, Schauspielkunst, Publikum müssen in gleichem

Rechte bestehen können, alle müssen dabei gewinnen, das ist die Probe des Dramas. —

Der ideale Nexus des Dramas.

Die Fabel selbst muß einen kleinstmöglichen, d. h. einen Causalnexus von nur wenigen Gliedern haben, dieser muß der ideale oder tragische Nexus sein, d. h. die Glieder des Causalnexus müssen Leiden und Handeln zugleich sein, und zwar so, daß im ersten das Leiden, indem es Handeln wird, die Schuld gebiert, und die übrigen aus Leiden handelnd die Schuld vergrößernd fortsetzen. Im ersteren ist das Leiden die durch Anlaß gesteigerte Leidenschaft, in den anderen durch die Folgen des ersten entstandenes oder gesteigertes Leiden. — Der Dichter muß den Eindruck, den er mit dem Ganzen, also auch den er mit jedem einzelnen Theile desselben bezweckt, ganz genau vorausbestimmen, und mit unerbittlicher Konsequenz auch das Lockendste abweisen, das eine Alteration des Ereignisses mit sich führen kann. Dies, die höhere Motivirung, ist wichtiger als die causale, die niedere. — Die Verstandeszweckmäßigkeit des Vorganges muß in eine Vernunftzweckmäßigkeit verwandelt werden. —

Die primitiven Motive.

Unser Unglück ist, daß die primitiven Motive in primitiver Zusammenstellung schon meist gebraucht sind, und neue selbst zu erfinden, kaum oder wirklich nicht mehr möglich ist. Die Schlankheit des Lebens, des Denkens und Empfindens ist uns verloren gegangen, damit auch die Bedingungen zur Schlankheit, d. h. Geschlossenheit der Kunst. Was Schiller zu Erfindungen wie in der

Braut ꝛc. trieb, das war doch nur dieſelbe Einſicht, nämlich, daß ohne jene Primitivitäten keine wahre Poeſie beſtehen kann, und daß er dieſe „naiven Motive", wie er ſie nennt, nicht erreichte, vielmehr auf einen Irrweg gerieth, dies giebt uns, deren Zeit in jener künſtleriſchen Untugend noch zugenommen, eindringliche Warnung und wenig Hoffnung. Leſſing eigentlich ſchon ruft von den ausgedachten, geſchmackloſen, raffinirten zu den einfachen der Natur, zu den primitiven zurück. Aber auch er ſpricht von intrikaten Situationen, während von dieſen hinweg zu den einfach rührenden und erſchütternden gewieſen werden mußte. Ariſtoteles ſagt ſehr ſchön, daß alle Spannung nur Erregung der Sympathie mit der Natur, die wir in uns ſelbſt tragen, nicht Furcht ſein ſoll für den hiſtoriſchen oder beſonderen Menſchen, ſondern für die Möglichkeiten der menſchlichen Natur in ſich ſelbſt. Doch habe ich hier vielleicht ſchon den Shakespeare in den Ariſtoteles hineingetragen. Wie Shakespeare's Schönheit überhaupt mehr geiſtiger Natur iſt, ſo paßt auch das Wort Verwickelung nicht auf ſeine Tragödien; ſie haben nicht eigentlich eine Verwickelung, ſondern ſie ſind lediglich Entwickelung. — Bei der Ausbildung des König Lear hat er immer aus denſelben primitiven Motiven erfunden, Alles, was darin Cauſalnexus iſt, iſt Pietät oder Impietät, die erlittenes Unrecht nicht wankend, vielmehr feſter macht. — Soll ein Stück lediglich Darſtellung ſeines Gehaltes werden, ſo reicht der Cauſalnexus als ſolcher nicht zu, er bewirkt es nur, wenn er zum tragiſch-idealen wird. So bilden alle Handlungen im Lear einen ſolchen „Idealnexus, jede Handlung iſt ein Beiſpiel von Impietät, wo Pietät zu erwarten, oder von

Pietät, wo Impietät begreiflich, wenn nicht entschuldbar wäre (Kent). Als Handlungen eines Stammes wäre solche Reihe nicht ohne Gezwungenheit herzustellen gewesen, noch weniger handlich für die dramatische Technik; nun sind es drei Stämme, die sich von zwei Stämmen abzweigen und zu noch mehreren wiederum verzweigen. So macht das Ganze der Fabel noch immer denselben Eindruck, der Qualität nach, nur in der Quantität gesteigert, d. h. es wird nichts hineingebracht, was die Wirkung jenes Kontrastes aufhöbe oder durch Theilung der Aufmerksamkeit schwächte. — Im Ganzen also die tiefste Absichtlichkeit, im Dialoge der Schein völliger Absichtslosigkeit, im Plane und in der Disposition des einzelnen Gespräches größte Gedrängtheit und Simplifikation, und im Dialoge, in der Ausführung desselben scheinbar völliges Gehenlassen. So wird das Drama nichts, als wesentlich nur der dargestellte psychologisch-ethische Gehalt seines Grundgedankens. — Die charakteristische Einkleidung der allgemeinen Reflexion ist sehr wichtig. Hier liegt ein Hauptunterschied Shakespeare's und Schiller's. Letzterer bringt immer seine eigene Reflexion, lyrisch gesteigert, also den rohen Stoff; bei Shakespeare dagegen trägt jede Reflexion seiner Personen den Stempel des Charakteristischen bis in die kleinsten Bedingungen hinein. Wie ist im Lear, in dem: „ein Vogel, eine Katze, eine Maus soll Leben haben, du nicht!" die allgemeine Reflexion, daß das Dasein nicht an die Bedingung des Werthes geknüpft ist, daß das Schlechte, Unwerthe das Edle und Schöne überleben kann, in die äußere Geberde der äußersten Hingegebenheit an den Affekt der völligen geistigen und physischen

Hülflosigkeit des vom Alter schwachen, vom Seelenschmerz bis zum Wahnsinn hingefolterten Königs gekleidet; wie ist hier der Gedanke zum gestikulirenden Seufzer geworden. Wenn Poesie das individualisirte, d. h. in einem bestimmten Falle angeschaute und dargestellte Allgemeine ist, so ist Schiller meistentheils die eine Hälfte seiner poetischen Obliegenheit schuldig geblieben; dadurch aber eben hat er Mehrere befriedigt, weil die poetische Forderung nur von Menschen gemacht wird, die weit in der Minderzahl stehen. Ihm fehlt zu sehr das Indirekte der Antworten und Gegenreden, das wir bei Shakespeare und Sophokles finden. —

Der poetische Realismus.

Das Dargestellte soll nicht gemeine Wirklichkeit sein, jene falsche Illusion muß verhütet werden, die Schlegel das Alpdrücken der Phantasie nannte. Jemehr nun das Drama von der gemeinen Wirklichkeit durch Gedankenhaftigkeit und plastische Fülle des Ausdruckes abgeschlossen ist, desto mehr kann auch die Epitomirung wagen, desto idealer kann die Behandlung von Zeit und Raum werden. Da alle Wirkung aus dem inneren Kerne des Stoffes hervorgehen muß, wird der eigentliche Schauplatz das Innere, die Region von Leidenschaft und Gewissen, des oder der Helden, wo nur die inneren Kräfte spielen nach dem Gesetze der Causalität der vernünftigen und sinnlichen Natur des Menschen; wo der Zufall also ausgeschlossen ist und kein wirklicher Raum, keine wirkliche Zeit mitspielt, d. h. wo nichts darauf ankommt. Nur muß premirt werden, daß diese Abwendung von der gemeinen Wirklichkeit, diese Erhebung über sie nicht etwa das

Kolorit eines Transparents, wie bei Schiller, eine eintönige Feierlichkeit, oder feierliche Eintönigkeit, oder gar die Verzückung und den subjektiven Schwung lyrischer Rhetorik bedeuten soll. Weit entfernt davon! Ebensoweit als von der dünnen, haltungslosen Sprache der gemeinen Wirklichkeit. Wie die Fata Morgana soll die dramatische Diktion die gemeine Wirklichkeit, nur in einem ätherischen Medium spiegeln, die Mannigfaltigkeit der Linien, Tinten ꝛc. durchaus nicht verwischen. Wie der Stoff vom Geiste gereinigt, wiedergeboren, geschwängert ist, so soll der Dialog vom Geiste wiedergeborenes und geschwängertes Gespräch der Wirklichkeit sein. Nur was geistig ist, und zwar Ausdruck einer gewissen Idee am Stoffe, und zwar derjenigen, die als natürliche Seele in ihm wirkt und athmet, wird in das himmlische Jenseits der künstlerischen Behandlung aufgenommen; was bloßer Leib, zufällig Anhängendes ist, muß abfallen und verwesen. Soweit die Seele den Leib schafft, so zu sagen, die bloße Form des Leibes steht verklärt auf aus dem Grabe. Diese Zauberwelt, dieser wahrere Schein der Wirklichkeit ist nicht streng genug abzuschließen. Denn sowie ein bildloser Gedanke, ein ungedankenhaftes Gefühl, irgend ein unmittelbar wirklicher Laut in seinen Kreis sich eindrängt, ist die Harmonie des Zaubers aufgehoben. Aber wunderbar! Der Zauber schwindet nicht vor dem Wirklichen, umgekehrt; in der That ist es das Gesetz des Wirklichen, welches über dessen blos zufällige Erscheinung siegt. — Die Kunst soll nicht verarmte Wirklichkeit sein, vielmehr bereicherte; nicht weniger Reize soll sie bewahren, sie soll neue hinzuerhalten durch das Medium des phantasieentquollenen Gedankens, alle die,

welche aus dem gedankenhaft bezüglichen Neben- und Ineinander der beiden Welten des Ernsten und des Komischen hervorgehen. Sie soll nicht eine halbe, sondern eine ganze Welt sein. — Was die Anordnung der äußeren Dinge correcter macht, das ist es oft, was das innere Spiel der Empfindungen unterdrückt, oder sie, was noch schlimmer ist, so alterirt, daß ein Anderes daraus wird, als was sie beabsichtigte. Was dem Verstande eine Thatsache überzeugender macht, das macht sie leicht der Totalität des Gefühles befremdlicher. Kurz, was ich dramatisch-künstlerische Komposition nenne, das ist zunächst der innere Aufbau der Wirkungen, der Plan, nach welchem das Spiel der Gefühle im Zuschauer nothwendig vor sich gehen muß, zu dem bestimmten Zwecke, der damit beabsichtigt wird, die Berechnung ihrer modifizirenden Wechselwirkung, der Aufbau eines überwältigenden Gefühles aus kleineren, wie ein großer Strom durch die allmälige Vereinigung verschiedener kleinerer anwächst. Die Vortrefflichkeit der Komposition besteht mir zunächst nicht darin, daß die äußeren Thatsachen, das objektive Materiale, unter sich dem Verstande gemäß verbunden ist, sondern darin, daß seine Wahl und Anordnung genau so ist, wie sie jenen subjektiven Wirkungen und ihrem Aufbau, gerade dieser genau bestimmten Gesammtwirkung, diesem beabsichtigten Totaleindrucke entspricht. Die Fehler gegen jene objektive Causalität kann ich nur dann für wichtig halten, wenn sie den beabsichtigten Totaleindruck hindern oder stören, d. h. wenn sie zugleich zu Fehlern gegen die höhere Motivirung werden. — So wird die Tragödie der Leidenschaft auch die Tragödie der Reflexion sein müssen; natürlich nicht

der Reflexion, die die Leidenschaft bekämpft, sondern der Reflexion, welche sie stachelt. Wirklich liegt in dem: „eine Fliege soll ihre Hand berühren, ich nicht" (Romeo) — „eine Katze, eine Maus soll Leben haben, sie nicht" (Lear) — eine Vergleichung, durch welche der Stachel des Affektes geschärft wird, wie der Gedanke und die Ausmalung eines Glückes, das verloren ist, die Empfindung des Verlustes schärft. Jene ergreifende Rede Constanzen's im King John ist eine solche Reflexion. Das Immerwiederdurchnehmen der Beleidigung, die Bemühung, immer noch etwas Neues darin zu finden, was durch den Reiz der Neuheit schärfer stachle, ist Reflexion. Wenn Macbeth an die Zeit zurück denkt, wo noch seine Haare sich sträubten, nur zu hören, was zu thun ihm jetzt Gewohnheit ist, so reizt er sich selbst zum Mitleide mit sich selbst. Gleichwohl liegt in der Freiheit der Reflexion die Hoheit der Gestalten, indem sie sammt ihrer Situation sich objektiv machen, sich über sich selbst und ihre Situation erheben. Ihr Gemüth, ihre Leidenschaft ist tiefst im Endlichen befangen, ihr Geist steht darüber wie der blaue, heitere Himmel über Gewittern. Ihr Geist, ihr innerstes Wesen, der Gott in ihnen ist gleichsam unvermischt mit dem Sinnlichen, unbeschmutzt vom Schmutz ihrer Zwecke. Hier liegt eigentlich das Geheimniß der Hoheit Shakespeare'scher Gestalten offen. Diese Reflexionen sind nun von der Phantasie im charakteristischen Bilde verkleidet dargestellt, sie sind gleichsam ein Aufathmen der durch das Endliche gebundenen Freiheit. Schiller hat dies dem Shakespeare wohl abgesehen, aber diese Seite zu sehr herausgehoben, und zugleich zu wenig mit der Lokalfarbe der Person gemalt. Denn

bei ihm, da die Reflexionen sich unverhüllt als seine eigenen zeigen, sehen wir ihn selbst über seinem Helden stehen, der darüber seine individuelle Existenz einbüßt, und die Wirkung ist mehr die Bewunderung der Hoheit des Dichters, als seines Werkes und seiner Kunst. — Posa handelt verkehrt, wenn wirklich Carlos oder die Provinzen sein Zweck sind; hat er es aber auf die Bewunderung des deutschen Parterres abgesehen, so zeugt der Erfolg für die Zweckmäßigkeit seines Handelns. — Die Bescheidenheit der Natur, wie entzückt sie uns an Shakespeare's Gestalten, auch in Rücksicht ihrer Reflexionen! Die Reflexionen der Porzia z. B. sind alle aus ihrem Kreise genommen; es sind Bemerkungen, die ihr scharfes Auge in ihrem täglichen Leben alltäglich zu machen Gelegenheit hatte; ebenso ist die Form derselben, wie sie einem gebildeten weiblichen Wesen entspricht. Man vergleiche damit die Thekla im Wallenstein; wie nimmt, daß sie in diesen Mund, an diese Stelle nicht passen, so in Materie, als in Form, den Reflexionen selbst, so schön sie im Munde Schiller's genannt werden müssen, allen Reiz, ja läßt sie abgeschmackt erscheinen. Die Leidenschaft zu glänzen, zu gefallen, werden das eigentliche Motiv des Benehmens der Gestalten, welches andere auch genannt sei. Denn nur Dieses verfolgen sie konsequent, in allem Anderen sind sie inkonsequent, voller unauflöslicher Widersprüche, nur in diesem nicht; und diese Konsequenz ist eben der Grund jener Inkonsequenzen. — In der dargestellten Reflexion, in dem dargestellten Reflektiren liegt für den Dramatiker das feinste charakteristische Moment. — Das wäre es, was sentimentale und naive Poesie, oder, wenn man will,

Rhetorik, — als eine besondere Form der Poesie im weiteren Sinne betrachtet — und eigentliche Poesie unterschiede, daß jene direkt und diese indirekt zu Werke geht; daß jene direkt ausspricht, was sie meint, und diese auf dem Wege der Darstellung. Es darf die mehrfache Bedeutung des Wortes „Darstellung" nicht irren, wonach auch jenes direkte Aussprechen darstellen genannt wird. Will man überdeutlich werden, so sage man, jene stellt durch Aussprechen, diese durch Darstellung dar; in jener spricht der Autor in seinen leicht maskirten Personen, in dieser der Autor durch die innere Selbständigkeit seiner Personen mit dem Publikum, was den Schein gewinnt, als sprächen die Personen selber und hätten keinen anderen Autor, als ihr Autor selbst — die schaffende Natur. — Das läßt sich weiter in's Einzelne ausführen, wie z. B.: Der Rhetoriker sagt uns, was er mit seinen Figuren meint, für was wir sie halten sollen, er sagt: „verehrt ihn" oder „bewundert, liebt ihn, haßt ihn"; der Poet dagegen stellt seine Figuren hin und sagt: „nun sehet selber zu, beobachtet sie, und dann fällt selbst über sie ein Urtheil. Sie sind nicht Träger meiner Interessen, sie sind nicht mein verkleidetes Ich, ich bin also bei euerem Urtheile nicht kompromittirt. Ja, er läßt die eine Person über eine andere so, eine dritte über dieselbe so urtheilen; nun, Zuschauer, urtheilt über die Urtheiler und ihr Urtheil, seht, ob sie bestochene Richter sind, und von welcher Partei — für oder wider jene zweite Person, — ob sie durch pathologische oder sonstige Einwirkung geirrt, ob sie gerecht, ob mild oder streng sind. Macht das mit ihnen und euch aus; mich geht es nichts an; ich zeige nicht mit der Hand aus den

Bühnenwolken und halte meine Figuren nicht an Dräthen, sie haben ihre eigenen Beine, und ihr eigenes Gesetz, dasselbe, das in euch ist, und sie zwingt dasselbe Gesetz außer ihnen, das, außer euch, euch zwingt; sie sind nicht Geschöpfe meiner Willkür, sondern ihrer eigenen Freiheit und Nothwendigkeit." — Goethe hat immer Stoffe gesucht, in denen „das Herz" an seiner Stelle war; deßhalb ist er dem Großgeschichtlichen ferne geblieben; das ist ein Mangel. Schiller hat „das Herz" in's Großgeschichtliche überall da, wo es nicht hingehört, eingemengt; das ist ein Fehler. —

Reflexion und Gefühl.

Wer viel denken muß, kann nicht viel fühlen, sagt Leising. Ich habe schon früher auf einen kleinsten Causalnexus gedrungen, d. h. mit möglichst wenigen Gliedern; auch gegen das Limitiren der einzelnen Causalmotive habe ich mich erklärt. Wirklich, wie ein Drama nur ein stylistischer Satz auf höherer, mannigfachst erweiterter Stufe ist, so gilt auch für beide das nämliche Gesetz. Je weniger von einschränkenden, trennenden ꝛc. Bindewörtern im Satze ist, desto poetischer kann er sein; so, je weniger limitirend und individualisirend die Verbindung der causalen Glieder im Drama ist, desto mehr eignet es sich für poetische Ausführung, desto poetischer ist es schon als Entwurf. Deßhalb muß bei neuen Erfindungen stets auf möglichste Naivetät der Verbindungen gesehen werden. Am besten, wenn die Causalglieder sich wie von selbst aneinander reihen, wie Vorder- und Nachsatz im sogenannten Zusammenhange der Rede. — Wer viel denken muß, kann wenig fühlen. Dieser

Satz ist wohl zu verstehen. D. h. das dargestellte Verhältniß, der Vorgang muß so klar sein, daß er selbst ohne viel Denken aufgefaßt und richtig aufgefaßt werden kann. Demnach muß der Dichter dem Zuschauer oder Leser viel zu denken geben, nur so, daß dieses Denken unabhängig vom äußeren und individuellen Vorgange sich auf das Allgemeine der Natur der Menschen und der menschlichen Dinge bezieht. Dieses Denken wird das Gefühlsvermögen nicht verdunkeln, vielmehr die Gefühle länger und stärker wirksam erhalten. —

Verstärkung des dramatischen Ausdrucks.

Wie die Wangenröthe des Schauspielers und seine Geberde, so ist auch Ton und Rhytmus des Affektes bei Shakespeare verstärkt, ansehnlicher gemacht. Besonders bei ihm zu studiren ist die Verwachsenheit von Gedanken und Bild, dieses höchste plastische Kunstmittel, die Prägnanz des Ausdruckes, wo die Phantasie des Redenden unmittelbar der Sprache sich bemächtigt mit Uebergehung des regulären Mediums, des Verstandes. — Man könnte von einer Rhetorik der Gedanken sprechen, im allgemeinsten Sinne. Man muß es dem Gedanken ansehen, in welchem Gemüthszustande er gedacht wird, nicht allein an seiner Geberde, sondern auch an seiner Physiognomie, so zu sagen an seiner Existenz, Substanz. —

Shakespeare und Scribe.

Ich sehe immer mehr, es ist eine Wahl, die uns nicht zu ersparen ist. Shakespeare und Scribe ꝛc. lassen sich durchaus nicht vereinigen. In der Scribe'schen Weise

iſt etwas Proſaiſches, oder vielmehr ſie iſt proſaiſch durchaus; wer Poeſie damit verbindrn will, kann es nur ſo, daß er der proſaiſchen Abſicht ein poetiſches Kleid überzieht, d. h. daß er poetiſch angelaufene Proſa dichtet. Man kann nicht genug daran erinnern — denn es wird von Jahr zu Jahr mehr vergeſſen —, daß Poeſie und Proſa durchaus verſchieden ſind, ſowohl im Zwecke als in den Mitteln, ſchon im Saamen und Embryo; daß ſie nur das einfachſte Material gemein haben, das Wort. Die Proſa braucht es aber anders und zu anderem Zwecke; ſie will überzeugen oder überreden, die Poeſie will täuſchen; d. h. die Proſa kommt vom Verſtande und geht auf den Verſtand, die Poeſie vom inneren Sinne auf den inneren Sinn. Daher iſt ſchon der einfache Gedanke in der Proſa ein anderer als in der Poeſie. Der poetiſche hat Geſtalt, Geberde, Phyſiognomie, Rhythmus, Ton und Melodie; er iſt halb Anſchauung, halb Gefühl und halb Gedanke; er iſt ein angeſchauter Gedanke oder eine gedankenhafte Anſchauung. Er iſt ein Abbild des Menſchen, ein Körper, der mit einer Seele Eines iſt, ſo daß die Trennung ihn tödtet. Ein Gedanke der Phantaſie; eine Milchſtraße von Verſtandesgedanken, in welcher dieſe alle vorhanden ſind, während er ſelbſt keiner iſt, und auch jene nicht erſcheinen als das, was ſie ſind. — So unterſcheidet ſich der Gedanke der allgemeinen Phantaſie der Wirklichkeit d. i. der ſchaffenden Natur von dem der ſchaffenden Kunſt, daß dieſe in ein Stück Wirklichkeit die Geſetze der ganzen Wirklichkeit legt, und ſo zu ſagen dem endlichen Geiſt eine Welt ſchafft, für dieſen ſo überſehbar, als das Ganze der großen Welt in Raum und Zeit einem ewigen ſein

mag. Die Harmonie, welche ganz gewiß für den, der ihr Neben- und Vor- und Nacheinander so mit Einem Blicke durch- und überschauen kann, in jener großen Welt, diese muß er in die kleine legen, die er der Durch- und Uebersicht des endlichen Blickes darbeut. — Die ideale Einheit und Geschlossenheit ist es, was das Drama von der Wirklichkeit ablöset, die Mannigfaltigkeit und Ganzheit, wodurch es mit der Wirklichkeit zusammenhängt. —

Konsequenz der Charakterschilderung.

Wie bei Schiller meistentheils Das, was von der Vorgeschichte seiner Helden gesagt wird, mit ihrem Wesen selbst im Widerspruche steht, so ist es auch mit den Thathandlungen selbst. Jedes Handeln hat seine gewisse Weise, Handeln in Verzweiflung, Handeln in Ruhe; eine That der Schwäche unterscheidet sich von ihrem Gegentheile in der Erscheinung des Handelns. Schiller, der dem Schönen, wo er kann, nicht allein die Sympathie der Zuschauer oder Leser, sondern auch deren Billigung und Bewunderung zu gewinnen strebt, welche dem Guten gehört, verwischt diese Merkmale oft absichtlich. So führen Max und Thekla den Selbstmord aus, wie eine verdienstliche Handlung, wie etwas Großes, Edles. Man sehe daneben ihre Vorbilder, Romeo und Julia, zwei Kinder der Leidenschaft, die im ganzen Stücke Nichts von der Freiheit der Vernunft zeigen. Hätten sie die geistige Freiheit, die überlegene Reflexion, die Schiller seiner Thekla in den Mund legt, sie würden nicht sterben. Kann es einen Selbstmord aus Kraft geben? Ich glaube, nein. Schiller hat in Thekla's einen solchen geschildert. Wenn sie wirklich das „starke Mädchen" ist,

so ist der Selbstmord ein Schimpf für sie, nicht blos ein Fehler, wie er an der schwachen Julia natürlich und darum so weit zu entschuldigen ist, daß wir sie bemitleiden. Aber Shakespeare will auch nur so viel Sympathie für sie von uns, daß wir nicht darüber die Mißbilligung ihres Thuns vergessen, nur so viel, als in der echten tragischen Stimmung enthalten sein darf. Im Wallenstein ist die Liebe das Berechtigte, Gott und die Welt gegen sie im Unrechte; kein Wunder, wenn leidenschaftliche Jugend von dem Lehrer der Vernunft zu dem flieht, der ihr sagt, die Leidenschaft sei das Rechte. Eine That der Verzweiflung wird nicht reflektirend beschlossen, sonst ist sie nicht Affekt, sondern Wahnsinn. Ein Mensch, der eine Untreue begehen will, wird nicht einen andern verantwortlich machen wollen, keine zu begehen, und doch ist Marens Veruntreuung des besten Regiments des Kaisers um nichts mehr werth, als Buttlers Handeln; dieses hat sogar noch die Kraft voraus. Wie? er thut's in der Besinnungslosigkeit? Nein; er spricht wie ein Redner, der Bewunderung und Mitleid ernten will; nicht in Verzweiflung, der das Urtheil der Welt gleichgültig ist, ja der nicht daran denkt. Wäre er ohne Besinnung, also auch ohne Gewissen, wie könnte er das Gewissen eines Anderen schärfen wollen? Es ist eben nicht Max, sondern Schiller, der da spricht. Freilich ist es blos die Leidenschaft des Dichters, überall glänzend zu erscheinen und Bewunderung zu erregen, und so betrachtet ist es unschädlich; aber so sieht es keiner unter unseren Jünglingen an; sie nehmen nur das moralische Urtheil heraus, das der Dichter zwischen den Zeilen auszusprechen scheint. —

Lyriker, Epiker und Dramatiker.

Der Lyriker singt sich und für sich, d. h. ihm selbst, wie der ein Gesangbuchslied in der Kirche Singende; selbst in Gesellschaftsliedern ist dies der Fall. Der Epiker erzählt, das fordert ein Publikum; es sind hier schon zwei Faktore, Erzähler und Publikum. Der eine, der Erzähler, ist das Medium, durch welches die Handlungen dem Publikum vermittelt werden. Als vermittelt haben die Empfindungen schon eine Abgekühltheit. Das Drama hat zum Medium die dargestellten Personen der Handlung, hinter welchen der Dichter verschwindet. Es hat drei Faktore. — Eigentlich müßten die Schauspieler selbst die Dichter ihrer Rollen und so des Stückes sein, und zwar in dem Augenblicke der Darstellung. Die comedia dell'arte ist eigentlich der Ausgangspunkt. So muß der Dichter auch die Sache angreifen; er muß sich, wie die Rede von einer Person zur anderen übergeht, in die verschiedenen Schauspieler, und mit jedem sich in die dargestellte Person versetzen. Nicht unmittelbar in die dargestellte Person, weil nicht diese dargestellten Personen selbst das Stück spielen; es würde dies nur eine andere Art epischer und lyrischer Dichtung werden, aus diesen beiden zusammengesetzt, und nicht für die äußere Bühne, sondern für den inneren Sinn gedichtet; denn mit den wirklichen Personen käme auch ihre wirkliche Umgebung, wie der Epiker sie schildert und allein schildern kann, in Betracht. Es sind also nur eine gewisse Anzahl eigentlicher Darstellungsmittel vorhanden, auch blos andeutende, von Volksmassen, Gefolge, Soldaten ꝛc., mit denen operirt werden, die der Dichter genau kennen

muß. Da nun ohne alle Täuſchung das Ganze ein Beginnen ohne Zweck wäre, ſo muß der Dichter auch die Künſte der Täuſchung verſtehen, durch welche es einem Menſchen gelingen kann, mittelſt ſeiner eigenen Perſönlichkeit eine gedachte Perſönlichkeit darzuſtellen. Mit anderen Worten, er muß den betreffenden dramatiſchen Menſchen aus dem Schauſpieler und aus deſſen Kunſt herausdichten; da der Schauſpieler nicht zum Dichter werden kann, muß der Dichter zum Schauſpieler werden. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß vom Schauſpieler hier nur als vom Künſtler die Rede ſein kann, daß alle Komödianterei, d. h. alles Thun des Darſtellers, welches nicht aus dem Weſen ſeiner Rolle hervorgeht, abzuweiſen iſt. Aber den ähnlichen Fehler, d. h. das Rhetoriſche ꝛc., und ſelbſt, was poetiſche Schönheit an ſich wäre, aber an unrechter Stelle ſtände, überhaupt ſich von dem dramatiſchen Zwecke loslöſete, das muß auch der Dichter ſich verſagen. Die dramatiſche Kunſt iſt ein Ergebniß der gegenſeitigen innigſten Durchdringung der beiden Künſte, der Poeſie- und der Schauſpiel-Kunſt; ſie verlangt daher vom Dichter, wie vom Schauſpieler, Selbſtentäußerung, Hingebung an die gemeinſame Aufgabe. Der Dichter darf nicht ſo eitel ſein, auf Koſten des Schauſpielers, dieſer nicht, auf Koſten des Dichters glänzen zu wollen. In dieſem Punkte beſonders müſſen wir vor dem Muſter unſerer großen Dichter uns hüten, die nur zu oft den Schauſpieler zum bloßen Deklamator und Rhapſoden herabwürdigten. Dadurch wurde der dramatiſche Sinn des Publikums verdorben, die Schauſpielkunſt dem Verfalle entgegengeführt, der faſt unabwendbar wurde, als die Schauſpieler ſich in die Ver-

kehrtheit fanden, vergnügt mit dem Erfolge, der ihrer Kunst nicht mehr gehörte, und ihre eigentliche Aufgabe darüber vergaßen. Und, wie gewöhnlich das eine Unrecht einer Seite das der anderen zur Folge hat, so geschah es auch hier. Als der schauspielerische Trieb in den Schauspielern reagirte, den sie in den Gedichten der Dichter nicht befriedigen konnten, schufen sie sich selbst welche, und regten Andere an, ihnen welche zu schaffen, in denen, da man die eigentliche Aufgabe des dramatischen Dichters an jenen Mustern immer mehr verkennen lernte und den Weg, sie zu lösen, verloren hatte —, nur der Schauspieler allein herrschte und der Dichter nur das nothwendige Uebel schien, dem man sich entzog, so sehr man konnte. Die Poesie war nun im Schauspiele keine Kunst mehr, nur eine Kunstfertigkeit, aber die Schauspielkunst auch nichts Besseres. — In neuerer Zeit haben einige Dichter wiederum den rechten Weg gesucht; auch an Schauspielern fehlt es wohl nicht, die ihrerseits Bedürfniß nach der wahren dramatischen Kunst fühlen; auch im Publikum zeigen sich Spuren der Sehnsucht nach dem wahren Drama. Aber all das ist zu vereinzelt; wir sehen gute Muster, Shakespeare und Lessing, aber wir sehen der falschen von beiden Seiten der Ausartung weit mehr. Dem Dichter, der dramatisch schaffen möchte, fehlt der Schauspieler, dem Schauspieler der Dichter, beiden das Publikum. Ist zu hoffen, daß Eines an dem Anderen erstarke und das Andere den Muth behalte, auf dem Wege — es ist ja erst der Weg zu der Stelle zurück, von der wiederum ausgegangen werden muß! — fortzugehen, bis der Andere erstarkt? Die Intendanzen beginnen ihre Aufgabe rein vom Geld-

ſtandpunkte aus anzuſehen. Die Stücke werden am häufigſten gegeben, die Schauſpieler am meiſten ausgezeichnet, die am meiſten einbringen — ähnlich wie die Pferde eines Kunſtreiterprinzipals —, und die Schauſpieler bringen am meiſten ein, die dem verkehrten Geſchmacke des Publikums am meiſten entgegenkommen. —

Gretchen im Fauſt.

Am Fauſt iſt ſo recht zu ſehen, welchen poetiſchen Vortheil das Schlanke und Primitive giebt. Gretchen könnte uns nicht ſo als das Bürgermädchen und als das Weib ſelbſt erſcheinen, wenn wir mehr von ihr wüßten. Die Mächte, die ſie beleidigt, ſind unſeren Sinnen gar nicht, und ſelbſt der Phantaſie nur wie ein bloßer leichter Schemen hingeſtellt; ihre Mutter ſehen wir gar nicht, wir hören bloß von ihrer Strenge und Frömmigkeit, und ſehr vorübergehend, nur andeutend reden. Wir ſehen ſie ſelber nicht in ihrer eigentlichen Umgebung, wodurch ſie uns ſchon zu individuell würde; nicht einmal, daß ſie einen Bruder hat, wiſſen wir im Anfange. Wir ſehen bloß das Weib, und das Motiv der Liebe, allerallgemeinſte, primitivſte Motive. — Merkwürdig, daß Beide, Goethe und Shakespeare, bei gleich idealer Behandlung, auf entgegengeſetztem Wege gehend, das Aehnliche erreichen, Goethe durch Zuſammendrängen, Shakespeare durch Ausdehnung der Geſtalten dieſe von der gemeinen Wirklichkeit iſolirend. Beiden iſt es mehr um den Gehalt ihrer Darſtellungen zu thun, d. h. um Darſtellung des Gehaltes ihrer Geſchichten. Beide haben das Primitive und Schlanke, das Wunderbare, die kurzen Szenen, den reichen Wechſel, die Miſchung des Heiteren und Ernſten,

die verschwindende Causalität, wodurch es scheint, als habe die Phantasie allein Alles geordnet, die ideale Behandlung von Zeit und Ort, das Erheben des Dialoges über die gemeine Wirklichkeit, das Ausklingen der Stimmung, und das Abschließen der einzelnen Scenenstimmungen gegeneinander, das poetische Sichgehenlassen des Gehaltes bei völlig versteckter Maschine, das Vorherrschen des Zuständlichen, auch des Leidens über das Handeln gemein. Shakespeare's wahre Größe wird durch diese Vergleichung erst recht sichtbar. Goethe erreicht die ideale Wirkung dadurch, daß er das Schreckliche blos andeutet, und aus der mildernden Entfernung der Vergangenheit volksliedartig herüberklingen läßt, Shakespeare aber weiß die sinnliche Gegenwart des Schrecklichen zu idealisiren. Goethe vermeidet das sittliche Urtheil um der Wirkung willen, Shakespeare bedarf dieses Kunstgriffes nicht. Selbst der Teufel muß ein im Grunde eigentlich guter Kerl bei Goethe werden. Shakespeare blendet seinem Edmund, Goneril, Regan nicht das Mindeste davon an; aber weder die Schönheit dieser Gestalten, noch die sittliche Wirkung des Stückes leiden darunter. Es ist erstaunlich, welche Idealität Shakespeare's Talent besaß.

Individuelle Orts- und Zeitbestimmung.

Man kann nicht scharf genug das Prosaische, Aufzählungen ꝛc., vom Poetischen trennen, wenn eine poetische Behandlung des Dialoges möglich werden soll. Wie z. B. individuelle Zeit- und Ortsbestimmungen, Beziehungen derselben aus einer Scene auf die andere. Im Drama giebt es kein Morgen, kein Gestern, kein Heute, keine Uhr; Alles was geschieht, geschieht jetzt; was

geschah, ist irgend einmal geschehen, was geschehen wird, wird irgend einmal geschehen; höchstens können nachträglich ohngefähre Zeitbestimmungen stehen, und zwar nur ganz indirekte, concrete, wie z. B. daß im Othello Jago einen Brief nach Venedig geschickt, und darauf wieder etwas von da gekommen ist. Dies Alles ist ein Hauptgrund, warum die französische Form der ganzen Behandlung eine Tendenz zum Prosaischen giebt. Wahr ist es, durch Individualität der Zeit und des Ortes läßt sich am leichtesten eine Spannung herstellen, aber eine solche ist eben weder poetisch, noch läßt sich poetische Behandlung des Dramas damit verbinden. Es zeigt sich, daß das Drama gar keine eigentliche Individualität verträgt, sondern durchaus typisch und alle scheinbare Individualität nur Modifikation des einen typischen durch das andere und dritte ꝛc. sein darf. Selbst der Erzählung und dem Romane wird diese Regel nützen.

Die Auffassung der Antike und ihr Einfluß auf unsere Kunstbetrachtung.

— Eigen ist es, wie äußerliche Dinge auf die Kunstbetrachtung einwirken können. So, auf das Drama bezogen, das philologische Studium. Das antike Drama lernen wir auf der Schule unter Umständen kennen und lieben, die auf unsere Meinung vom modernen zurückwirkt. Zunächst wird unsere Bewunderung gewonnen durch die Sprache, den Klang der Verse an sich. Wir können das Stück uns nicht aufgeführt vorstellen, und lernen es ansehen wie ein größeres lyrisches Gedicht, in welchem mehrere Personen im deklamatorischen Vortrage abwechseln. Das Ganze wird uns eine einzige

große, sogenannte schöne Stelle; d. h. wir bringen keine Anforderung von Dem, was etwa uns als lebendige Vorstellung vom Dramatischen aus unserem Theater innewohnt, an das Stück. An diese Art der Betrachtung gewöhnt, wo unsere Aufmerksamkeit nur auf die Schönheiten der Sprache und des Versbaues an sich geht, müssen wir ein heutiges Drama gewissermaaßen in der Vorstellung als ein altes, d. h. von allen den Zwecken losgelöstes ansehen, von denen bei den Alten nicht die Rede sein kann, um nur in ein Verhältniß zu ihm zu kommen. Wir müssen also von dem Besten, dem Lebendigen darin abstrahiren. Wer in der alten Welt mehr lebte, als in unserer, der hat das Organ dafür gar nicht ausgebildet, ja er hat wohl gar keine Ahnung von jenem Lebendigen. Daher das, was sie die Kunstform des Dramas nennen, mit dem, was uns so heißt, nichts Gemeinsames hat. Wenn sie von der Kunstform eines Dramas sprechen, meinen sie das, was in dem Buche steht, diese Reihe von vollklingenden Versen, welche ihren Augen wohlgefällig dünkt wegen der räumlichen Symmetrie der Zeilen, ihrem Ohre durch den immer gleich beibehaltenen erhabenen Ton der schönen Verse ꝛc.; wenn wir von der Kunstform eines Dramas sprechen, so verstehen wir etwas ganz Anderes darunter, als was das Buch uns zeigt. Uns wird das Drama erst in der Aufführung lebendig, wir machen den dramatischen Menschen nicht zur Statue, um ihn schön zu finden; das, was in der Statue vom Menschen verloren geht, ist uns das Wichtigere. — Nun fehlen uns alle Mittelbegriffe. Wir wissen gar nicht, wie die Griechen die Menschen unseres Schlages in der Tragödie darstellten, ja wir haben durchaus keine

deutliche Vorstellung von der Art ihrer Aufführungen. Nach dem, was wir wissen, sind wir geneigter, das antike Drama als ein Mittelding zwischen unserem Oratorium und unserer Oper anzusehen, denn als ein Drama in unserem Sinne. Dennoch wird uns zugemuthet, die alten Griechen ganz oder theilweise nachzuahmen! Also auf's Geradewohl, und ohne die Zwecke, die Mittel zu verstehen ꝛc. — Glaubt man denn nicht, daß wir selbst von der Skulptur der alten Griechen nur eine ganz unvollkommene Vorstellung haben. Wir haben noch Statuen, die sie geschaffen und genossen, aber wissen wir, ob wir auch Das an ihnen sehen, was die Alten sahen. Es bleibt auch hier bei dem Aeußerlichen. Den Griechen war das Gesicht in der Kunst nichts weiter als ein anderes Glied auch, und sie strebten, in der Gestalt ein harmonisches Ganzes herzustellen. Wir suchen im Gesichte etwas ganz Anderes, und suchen es fast nur im Gesichte. Natürlich; weil das uns der einzige Theil des Körpers ist, den wir genau kennen, in dem zu lesen wir gelernt haben. Aber ich bin überzeugt, daß die Griechen auch die anderen Theile charakteristisch gehaltvoll zu machen wußten, und da eine interessante Schrift lasen, wo wir nur die Glätte und Schönheit des Pergamentes sehen. Und sollten wir um der Glätte willen, die eben nur einen subjektiven Mangel unseres Sinnes für das Charakteristische der Alten anzeigt, unser Charakteristisches aufgeben?

Realistische Motivirung.

Den Unterschied zwischen dem realistischen und idealistischen Dramatiker kann man auch so klar machen: Dem realistischen ist die Motivirung die Hauptsache, der

Idealiſt fragt danach nicht, d. h. der Realiſt motivirt das Schickſal ſeines Helden durch deſſen Schuld, die Schuld durch deſſen Charakter und Situation, den Charakter durch Stand, Naturell, Gewohnheit, Zeit, Beruf, hiſtoriſchen Boden ꝛc. D. h. ſeine Rollen ſind dargeſtellte typiſche Menſchen, realiſtiſche bedingte Ideale; des Idealiſten Rollen ſind unbedingte Ideale, von den Bedingungen der Wirklichkeit losgelöſte Gedankenweſen. Was ſie Charakteriſtiſches haben, iſt nicht Bedingung ihres Weſens, ſondern mehr äußerlich ihnen angeblendet. Indem er ihnen Naturzüge giebt, die nicht aus ihrem innerſten Weſen hervorgehen, erſcheinen ſie zugleich empiriſcher, zufälliger, näher der gemeinen Wirklichkeit. Sie ſind Miſchungen von Ideen und von gemein-empiriſcher Wirklichkeit. Was ſie ſprechen, iſt ihm wichtiger, als was ſie ſind, d. h. er legt in ihre Reden den möglichſten Gehalt, nicht aber in ihre Darſtellung. Der Realiſt giebt ſeine Menſchen dem Urtheile hin, ſehet ſelbſt, wie und was ſie ſind, beurtheilt ſie nach den Geſetzen, nach denen ihr im Leben die wirklichen Menſchen beurtheilt. — Romeo und Julia kann man von beiden Geſichtspunkten aus ſchön finden, ſie machen den Eindruck poetiſcher Ideale, und auch den von wirklichen Menſchen. Schiller ſagt: um Freiheit ſterben, Selbſtmord um Liebe iſt groß und edel; das iſt das Loos des Schönen ꝛc. Shakespeare ſagt: das iſt das Loos der Schuld auf Erden; Selbſtmord iſt eine Schuld, aber die Perſon kann eine bemitleidenswerthe ſein, die dieſer Schuld verfällt. Das war Shakespeare's Humanität, die Schuld zu verurtheilen, den Menſchen zu bedauern; ſeine Frömmigkeit war der Glaube an eine gerechte Weltordnung. Gott groß und

gerecht, der Mensch schwach, und darum mitleidswerth in seiner Schuld; nicht der Mensch in seiner Leidenschaft groß und herrlich, und die Weltordnung eine tückische Naturmacht, die das Edle haßt und das Schöne untergehen läßt, weil es schön ist. — Bei Shakespeare sehen wir auch die Thorheiten und Verkehrtheiten der Leidenschaft, aber seine Gestalten haben noch etwas mehr. Schiller breitet um diese Thorheiten den Schein des Großen und Edlen, sie werden mit Feierlichkeit eingeführt, so Marens Selbstmord ꝛc. Shakespeare vermäntelt weder Thorheit noch Schuld, er besticht unser ethisches Urtheil nicht; er weiß, daß er trotzdem seinem Helden Theilnahme schaffen kann, daß er uns tragisch ergötzen kann ohne Gefahr für unsere moralische Gesundheit. Daß Hamlet ein Mensch von den schönsten Anlagen ist, das zeigt er uns; sein philosophisches Grübeln, seinen überlegenen Witz. Im Tasso sieht man an vielen Stellen den größten Schüler Shakespeare's, die Motivirung, die Uebereinstimmung jedes kleinsten Zuges mit den anderen und dem Ganzen ist unvergleichlich. Sein Held ist ein Künstler, wie Makbeth ein Soldat, beide leiden so zu sagen an einer Standeskrankheit, wie man Weber-Krankheiten ꝛc. hat. Dies ganz anders als im Wallenstein. Ebenso Hamlet, ein Prinz, ein Philosoph. Wenn er darstellen wollte, wie Uebermaaß der Reflexion die Thatkraft schwächt, wie das philosophische Grübeln entmannt, so mußte er dieses Uebermaaß der Reflexion und diese philosophische Grübelei darstellen. Unsere Zeit sieht dies nicht als ein dargestelltes Motiv, warum Hamlet untergehen muß, an, sondern als eine Philosophie oder Religion, die Shakespeare uns lehren wolle. — Der

Unterſchied der Zeit, der, wo man vor der Gefahr, die in der Leidenſchaft liegt, warnen zu müſſen, und der, wo man die Leidenſchaft verherrlichend dazu ermuntern zu müſſen glaubt (Romeo und Julia — Max und Thekla). — Nur was wirklich gegenwärtig, ſinnlich erſcheinend auf der Bühne zu machen iſt, gehört dem Dramatiker. Selbſt das ſittliche Urtheil, die ſittliche Idee, die ſittlichen Mächte müſſen vollſtändig ſinnlich dargeſtellt werden. Rechte ſind nicht ſchauſpieleriſch darzuſtellen, erſt wenn ſie in Leidenſchaften verwandelt werden, ſind ſie dramatiſch brauchbar. Das Mittel zur Darſtellung des inneren Gehaltes iſt die Sinnlichkeit; wenn die ſinnlichen Mittel — und das Drama hat keine anderen — im Zwecke nicht aufgehen, ſo können ſie ihn nur verdunkeln. — Die tragiſche Nothwendigkeit kann nur im Helden liegen; d. h. der Held darf nicht blos in einer ſogenannten tragiſchen Situation ſtehen; die Situation kann nur dadurch eine tragiſche ſein, daß eben der Held, der in ihr ſteht, ein tragiſcher Charakter iſt. Daß dieſer Makbeth, wie er vor uns ſteht in ſinnlicher Erſcheinung, in unmittelbarer Gegenwärtigkeit, in ſich ſelber untergehen muß, iſt nothwendig. Ein Menſch von ſolcher Stärke des Gewiſſens bei ſolcher Stärke der verbrecheriſchen Leidenſchaft. Die geſchickteſte Cauſalität im Aeußeren macht ein Stück nicht tragiſch, wenn der Held nicht eine tragiſche Natur iſt. — Die Situation iſt nur darzuſtellen, inſofern ſie als Leidenſchaft in den Menſchen iſt, an deren Gegenwirkung der Held äußerlich zu Grunde geht, und in ihm ſelbſt als Gewiſſen, als Bewußtſein einer Gewalt, der er im offenen Kampfe ſich nicht gewachſen fühlt. — Immer müſſen uns die Menſchen mehr inter-

essiren, als die abstrakte Wirkung des Vorganges. Dieser ist blos das Uhrwerk, welches diese, und gerade diese Menschen in Bewegung setzt, welcher sie lebendig und selbstig zu machen scheint (souverain). Unter den „diese, und gerade diese" verstehe ich nicht Sonderlinge und ganz besondere Originale, nein! ich verstehe bloß die Illusion der Identität, Das darunter, was den verkleideten Schauspieler zum illusorischen Bilde Eines Wesens, was sein Auswendiggelerntes zum natürlichen Erguß dieses Einen, eigenen Wesens macht. Wir müssen Bühne, ja selbst die individuelle Scene und Zeit, Dekorationen und Kostüme vergessen über dem Verkehr von typischen Menschen, über dem gegenwärtigen Menschenverkehre. Wir müssen das Stück selbst darüber vergessen. Drama ist sinnliche Gegenwart. — Zu vergleichen einer interessanten Gesellschaft, die uns Stunden zu Minuten macht, uns in steter, gleich frischer Aufmerksamkeit und Befriedigung unserer sinnlichen Kräfte erhält, und im wohlthätigen, unmittelbaren Empfinden auch unseres Lebens und Lebensvermögens, abgesehen von dem Inhalte und Gehalte der Unterhaltung. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß dieser Inhalt und Gehalt auch wirklich, wie oft in amüsanter Gesellschaft, fehlen kann; im Gegentheile. Wenn, was wir mit großer, unmittelbarer Befriedigung unserer sinnlichen Kräfte angeschaut, in gesammelter und kühler Stimmung noch einmal vorübergeht, so muß es nun unserem Verstande durch Zweckmäßigkeit, unserem Gefühle durch Einstimmung mit Vernunft und Sittlichkeit eben so gefallen, wie durch seine unmittelbare Gegenwart in der Aufführung unserer Sinnlichkeit. — — Der Naturalist nennt wahr, was historisch, d. h. was als geschehen

beglaubigt ist; der Idealist, was nie geschieht, und, wie er meint, immer geschehen sollte; der Realist, was immer geschieht. Der Naturalist hält sich an das historische, der Idealist an das allgemeine Ideal, der Realist an den Typus. Der Naturalist sieht in der Historie lauter einzelne Fälle, Anekdoten — und vereinzelt sie noch, er individualisirt die schon individuelle Anekdote; der Idealist nähert die Menschen und Handlungen einer Anekdote, dem allgemeinen Ideale der Vollkommenheit; der Realist faßt in der Historie die typische Geschichte solcher Menschenart, wie sie es treibt, wie es ihr ergeht und ergehen muß. —

Die ethische Grundanschauung.

Die Gruppirung der Charaktere, der Rollen um eine ethische Grundanschauung so, daß die Hauptgelenke des idealen, d. i. tragischen Nexus zu den poetischen und schauspielerischen Effekten zugleich anschwellen und die übrigen die Vorbereitungen derselben ausmachen, — Ein Planetensystem um Eine Sonne; so daß jeder Stern, indem er seinem eigenen Gesetze folgt und seiner eigenen Intention zu folgen scheint, mit den anderen zugleich die Intention seines Schöpfers realisirt. Oder auch die Gruppirung um eine ethische Grundanschauung, ganz wie in der Musik, wo man einen cantus firmus erst harmonisch, Note gegen Note ausarbeitet, wobei das herauskommt, was die Kritiker „die Handlung" nennen; dann die einzelnen Stimmen figurirt, wo dann jede Stimme ihr besonders herrschendes rhythmisch-melodisches Motiv erhält, was am besten aus der Melodie des cantus firmus selbst genommen ist. Dies ist dann im Drama

die Emanzipation der Figuren in Rollen, die Verwandlung des Katechismus in wirkliches Gespräch. Diese Rollen müssen nun möglichst vollständige Darstellungen von Menschentypen sein, die womöglich mit einer kurzen Bezeichnung zu charakterisiren sind, wobei zur Lebendigkeit hilft, wenn ein relativer Widerspruch in der Bedeutung von Art und Gattung dargestellt ist, so der Unlust und Thatenscheue, und der Rachsucht im Hamlet — Rachsucht die Habsucht überschwellend, wodurch beide Leidenschaften ihren Zweck verlieren (Shylok). Auf solchem inneren Kontraste beruht die Illusion eines poetisch-dramatischen Charakters.

Die Illusionsmittel der dramatischen Kunst.

Die dramatische Kunst muß ganz andere, mächtigere Illudirmittel in Bewegung setzen, als Epik und Lyrik, die es nur mit Phantasie und Empfindung zu thun haben. Denn sie muß uns ihre eigenen Apparate vergessen machen, ja was das Schwerste ist, den Schauspieler selbst, den Herrn So und So, seine eigene Persönlichkeit, seine Schminke, Kostüme ꝛc. Dann fehlt ihr auch das Kunstmittel, eine Handlung darzustellen, die Erzählung. Der Erzähler kann eine Handlung darstellen, denn er kann so erzählen, daß uns keine Persönlichkeit seiner Personen aufgedrungen wird. Der Dramatiker dagegen ist bei dieser Aufgabe in noch schlimmerer Verlegenheit als der Maler. Der Maler kann auch keine Handlungen darstellen, nur Gestalten, deren Gehaben das Geschehen einer Handlung *andeutet*, d. h. er kann Handlung nur andeuten vermittelst dargestellter Bewegungen dargestellter menschlicher Gestalten, also er kann

Menſchen darſtellen, ihre Bewegungen darſtellen, aber Handlungen nur andeuten. Aber er kann in die Geſtalt ſchon die Wahrſcheinlichkeit, wenigſtens die Möglichkeit der betreffenden Handlung legen und dadurch ſeiner Andeutung größere Kraft der Illuſion verleihen; der Dramatiker aber muß auf den Fall vorbereitet ſein, daß die beſtimmte, ſchon vorhandene Geſtalt, die Stimme, das Temperament ꝛc. ſeines Schauſpielers, den er ſich nicht, wie der Maler, ſelbſt ſchaffen kann, in ſinnlichem Widerſpruche mit der Handlung ſteht, die darzuſtellen, oder vielmehr durch das Gehaben der Geſtalt angedeutet werden ſoll. Nun wird die Illuſion der Handlung auf der Bühne immer im Verhältniſſe ſtehen zu der Illuſion der Geſtalt; die Illuſion der Handlung wird nur durch Illuſion der Geſtalt möglich und dieſe wird immer, weil aus wirklicher Darſtellung entſtehend, die Illuſion der Handlung, die nur aus Andeutung hervorgehen kann, an Kraft überwiegen. Da die Handlung nicht illudiren kann, wenn dies die Geſtalten nicht noch mehr thun, ſo begreife ich die Theoretiker nicht, wenn ſie fordern, daß die Geſtalt, daß der Charakter nicht über die Handlung heraustreten ſolle. — Der Epiker kann es darauf anlegen, wenn er will, daß in der Wirkung ſeines Werkes die Neugierde über die Sympathie hinaustritt, oder mit anderen Worten, daß in der Darſtellung der abſtraktere Gedanke der Handlung über den concreteren der Menſchen, d. h. der handelnden überwiegt. Denn er kann nicht Menſchen erzählen, ſondern nur die Geſchichte der Menſchen, d. h. die Handlung; aber beim Dramatiker iſt es umgekehrt; er kann nur Menſchen auftreten laſſen, keine Handlungen, der Schauſpieler kann nur einen

handelnden Menschen spielen und keine Handlung. Aber selbst der Epiker wird sich nicht so eintreiben lassen, daß er die Handlung zur Hauptsache machen sollte. — Wenn der Theoretiker fordert, daß die Handlung im Drama die Hauptsache sein soll, so fordert er nicht allein etwas Verkehrtes, sondern sogar etwas Unmögliches. Etwas Verkehrtes, weil er die Neugier höher stellt, als die Sympathie, dann weil der Dichter die unangenehmste Wirkung, seine in der sogenannten Handlung zu Tage tretende Absichtlichkeit nur durch die Souverainetät seiner Personen maskiren und verhindern kann; etwas Unmögliches, weil die Illusion durch die Handlung auf der Bühne lediglich von der Illusion durch die Personen abhängt, und nothwendig, als die abgeleitete, die schwächere sein muß. Auch das sittliche Urtheil richtet sich nicht nach dem, was geschieht, sondern nach den Motiven, woraus es geschieht, und diese Motive, die Nothwendigkeit dieser Motive gehören zum Menschen, nicht zur Handlung; ja diese Motive sind eben der Gehalt des Menschen. — Daher ist auch die causale Verknüpfung der Handlung im Drama bei weitem nicht so wichtig, als die ethisch-psychologische Causalität der Person. Da die Handlung auf der Bühne blos das Totale einer Anzahl Andeutungen, die Natur der Person aber das Dargestellte, das wirklich sinnlich Erscheinende ist, nicht blos ein gedachtes Verhältniß, sondern eine lebendige, sinnliche Anschauung, so verschwindet die Wichtigkeit jener Causalität vor dieser. Darum ist auch die tragische Nothwendigkeit nur an der kompakten, dargestellten Person fühlbar zu machen, nicht an dem vagen Inbegriff von Andeutungen, darum muß im tragischen Drama der Held

ein tragiſcher Charakter ſein, das Tragiſche nicht blos, wie es im Epos ſein kann, eine tragiſche Situation. Auf dem Papiere iſt es ganz anders, wo die Perſonen eben ſo nur als gedachte vor der Phantaſie des Leſers ſtehen, wie das Verhältniß, welches man die Handlung nennt. Beim Leſen begiebt ſich das Alles unter das epiſche Geſetz; hier verdunkelt keine gegenwärtige ſinnliche Erſcheinung die Vorſtellungen der Phantaſie und des Verſtandes; was auf der Bühne hervortrat, tritt hier zurück; was dort vor Anderem verſchwand, wird hier eben ſo deutlich. Und wäre das Aufgeſchriebene das Drama ſelbſt, ſo wäre der epiſche Maaßſtab daran in ſeinem vollen Rechte und der äußere Cauſalitätsnexus wäre wichtiger bei der Beurtheilung, als der innere, ideale. Aber das Aufgeſchriebene iſt nicht das Drama, die Beſchwörformel iſt nicht der erſcheinende Geiſt, und die Kritik daher in vollem Unrecht, wenn ſie nach Geſetzen über das Drama richten will, unter die es nicht gehört; wenn ſie das körperliche Gebäude nach dem flachen Grundriſſe beurtheilt. — Das Literaturdrama in abgeſetzten Reden mit darüber ſtehenden Namen ꝛc., aber nach den Geſetzen epiſcher Kompoſition entworfen und ausgeführt, die ſich ſelbſt von der rechtmäßigen dramatiſchen Gerichtsbarkeit eximiren und unter epiſche ſtellen, dieſe Leſedramen ſind eben keine Dramen, ſondern eine Zwiſchengattung. Sie ſind in der geſammten Poeſie das, was die Strauße im Thierreiche ſind, für welche die Naturkunde einen ähnlichen, ebenfalls einen Widerſpruch involvirenden Namen erfunden hat, den der Laufvögel, d. h. der Vögel, die nicht fliegen wie Vögel eigentlich thun, ſondern nur laufen, wie in der Regel

Thiere, die keine Vögel ſind. Wie dort die abgeſetzten Reden und die Namen darüber, ſo ſind hier die Flügel eine Art unweſentlicher Verzierung. — — Der Epiker deutet, wenn er nicht ſchildern, nicht beſchreiben will, — durch Darſtellung, d. h. Erzählung einer Handlung, einer Begebenheit zugleich die Perſonen an, er bewegt uns, die Geſtalten, die er nicht erzählen kann, zu der Handlung, die er erzählt, hinzuzudenken; beim Dramatiker iſt es umgekehrt; er ſtellt uns handelnde Menſchen dar, und bewegt uns dadurch, die Handlung uns zu denken. Die Menſchen, die er uns auf der Bühne zeigt, ſind wirkliche Menſchen, aber ihr Handeln iſt nur ein andeutendes Bewegen. Dieſe Menſchen ſind immer ſinnlich vor unſeren Augen, aber ihre Handlungen, d. h. das Totale des durch ihre Bewegungen Angedeuteten, ſind blos in ihrer Phantaſie. Dieſe Andeutungen erhalten einen gewiſſen Grad von Illuſion nur durch die weit ſtärkere Illuſion der Perſon, die in ihnen ſinnlich erſcheint. Wenn Don Geſare den Don Manuel erſticht, ſo müſſen die betreffenden Schauſpieler ſchon eine ſehr lebendige Illuſion, ſie ſeien Don Geſare und Don Manuel, gewirkt haben, wenn dieſes ihr Todtſtechen und Todtgeſtochenwerden illuſoriſch ausfallen ſoll. Und die illuſoriſche Hauptſache iſt nicht, was der ſogenannten Handlung daran gehört, die Pantomime des Todtſtechens, ſondern die Menſchendarſtellung, welcher gemäß der Eine von nun an einen vom Gewiſſen gefolterten Mörder und der Andere einen Todten an ſich ſelbſt darſtellt. Aber mit alledem iſt keine Handlung dargeſtellt worden, ſondern handelnde und zuſtändliche Menſchen. In dieſem Punkte gehört die dramatiſche Kunſt dem Weſen nach paſſender

unter den Gesichtspunkt der Malerei, als unter den der Poesie im engeren Sinne. Der Erzähler spricht vom Handeln und Leiden der Menschen, und nennt unmittelbar ihr Thun und ihre Zustände „den Mord, den Schlaf". Das kann der Dramatiker so wenig als der Maler; wie dieser kann er nur einen Menschen darstellen, der eben im Begriffe ist, einen anderen Menschen zu morden oder einen Menschen, der schläft. Nun vollends „einen Mord, den er einmal begangen hatte"; wie soll der Dramatiker dergleichen darstellen! — Die Sache ist die: Auf der Bühne vergessen wir immer die Handlung über dem Menschen, weil jene nur in unserem Gedächtnisse, dieser aber vor unseren leiblichen Augen lebendig ist, und weil die Sinneseindrücke weit stärker sind, als die Vorstellungen der Phantasie. — Die Hauptsache ist, uns immer den verkleideten Schauspieler vergessen zu machen, weil dieser unsere ganze Illusion aufhebt; mit der Illusion, dieser sei der und der Mensch, steht und fällt unsere Illusion, das und das sei durch ihn, an ihm und für ihn geschehen. Die Kunst der Menschendarstellung, d. h. die Kunst des verbündeten Poeten und Schauspielers, muß nicht allein den Sinn einschläfern, der uns immer wieder sagt: das ist ja der Schauspieler, Herr So und So, sondern auch die ganze sogenannte Handlung beglaubigen, deren Ausgerechnetheit uns immer wieder enttäuscht; die Charakterdarstellung muß daher zum Besten der Handlung selbst, weit über sie hinaustreten. Der Glaube an die Existenz der Person kann nicht stark genug erregt werden. Die alten, schon abgenutzten Konflikte und Motive, wer kann sie uns wirksam machen, wenn er es nicht durch höchst mög-

lichen Zauber der Charakteriſtik thut? Wenn man ſagt, Shakespeare thue darin mehr als noth und recht, ſo muß ich dagegen ſagen, daß es nur Shakespeare gelingt, mich gläubig an ſeine Handlungen zu machen. Was iſt denn eine Handlung? Iſt ſie etwas für ſich? Iſt ſie nicht blos das abſtrakte Verhältniß natürlicher Zeichen von Zuſtänden der Menſchen? Wer iſt denn eigentlich intereſſant; die That oder der Menſch? Die Handlung kann helfen, den Menſchen intereſſant erſcheinen zu laſſen, nicht umgekehrt. In der That iſt nichts intereſſant, als die menſchliche Natur ſelbſt und ſie iſt auch das einzig Nothwendige. Kann man ſittlich urtheilen über eine Handlung ohne die genaueſte Kenntniß des Menſchen, von dem ſie ausgeht? Kann ich wiſſen, wie groß ein Leiden, ohne daß ich den Menſchen genau kenne, der es trägt; und vor Allem, kann ich mich für ein Leiden, einen Zuſtand intereſſiren, ohne den Menſchen genau zu kennen, an dem ſie ſind? Können ſie mich intereſſiren, wenn nicht der, an dem ſie ſind, ſich mir als ein vollſtändiges Menſchenbild beglaubigt? Es iſt ja gar noch nicht von einer Beſonderheit eines Menſchen dabei die Rede; aber Shakespeare hat unter allen Dramatikern, die ich kenne, allein den Zauber, daß er die poetiſche Figur wirklich nur überhaupt mit dem Scheine eines wirklichen Menſchen zu umkleiden weiß. Bei allen anderen kann ich den verkleideten Schauſpieler nicht vergeſſen. Ich vergeſſe ihn auch bei Shakespeare nur ſo weit, daß ich ſeine Kunſt genießen kann; richtiger geſagt: er macht mir die Herren Dawiſon, Devrient ꝛc. in ſeinen Rollen zu Schauſpielern, die anderen Dramatiker aber ziehen durch ihr Ungeſchick auch den geſchickten Schau-

ſpieler in ein vergebliches und den Zuſchauer quälendes Bemühen, ſich wie ſpielende Schauſpieler anzuſtellen. Wie gähnt uns bei allen anderen Dramatikern die echauffirte Abſichtlichkeit oder die Froſtigkeit der Abwägung, die Verſtandeskälte der epiſch-korrekten Kompoſition an. Durch all dies bringt mich der Autor zu mir und wie muß ich wünſchen, außer mich geſetzt zu werden, um nur über Theater, Publikum, Bühne, Dekoration, Koſtüme und die natürliche Perſönlichkeit der ſich ſchminkenden, alt oder jung ſich machenden Schauſpieler hinwegzukommen. Den Schauſpieler macht uns Niemand vergeſſen, Dank dem Poeten, der ihn uns noch zu ſeinem Vortheil erſcheinen läßt. — Freilich ſoll die künſtleriſche Illuſion nie zu dem Irrthum ſich ſteigern, das geſchehe wirklich, was auf dem Theater vorgeht, aber ſie muß bis zu dem Grade ſteigen, wo uns die Verkleidung und das Schminken, das pathetiſche Gehaben der wohlbekannten erwachſenen, ja zum Theil bejahrten Männer und Frauen nicht als kindiſche Spielerei erſcheint. Nicht der verkleidete Komödiant, nicht die Komödianterei, wo Dichter und Schauſpieler wetteifern, kein Effekthaſchen, das ſich überall die Miene der Würde giebt, die zur Kokette wird, ſondern künſtleriſche Wahrheit und Nothwendigkeit, die der Beredtheit der Leidenſchaft und des Affektes zu Grunde liegt, kein bloßes willkürliches Spielen mit dichteriſchen und ſchauſpieleriſchen Tönen und Effekten. — Der dramatiſche Dichter muß immer daran denken, daß ſeine Perſonen nicht bloße Phantaſiebilder, wie die der epiſchen Gattung, ſondern daß ſie ſinnlich erſcheinende Menſchen ſind, daß ſie vom Schauſpieler reproduzirte Menſchen ſind, vom Schauſpieler, der ſchon

ſelbſt Individuum iſt, deſſen individuelle Züge gegen ſeinen Willen durchſtechen werden, wenn er ihnen nicht eine Individualität leiht, die, ſtärker durch Gedrängtheit, ihre wirkliche übertönt. Gar zu zarte Bilder, wie im Taſſo, ſind blos für die Phantaſie des Leſers geſchaffen; der wirkliche Menſch, der ihn reproduzirt, bringt Züge hinein, welche die zarten der poetiſchen Konzeption überſchreien; anſtatt daß die ſchwächere Individualität des Schauſpielers von der ſtärker gezeichneten der dramatiſchen Perſon überwältigt und verſchlungen werden müßte, geſchieht das Umgekehrte, die ſtärkere Individualität des Schauſpielers hebt die ſchwächere der dramatiſchen Perſon auf und vernichtet ſie. Unter Individualität iſt hier die Sinnlichkeit und Gewalt der Darſtellung zu verſtehen; mehr ſoll ſie überhaupt im Drama nicht ſein. Wie der Dichter den Gehalt ſeines Stoffes in einem gegenwärtigen Vorgange entwickelt, ſo muß er dem Schauſpieler darin auch deſſen Antheil als Gehalt entgegenbringen, den der Schauſpieler durch ſein Spiel, ſeine Betonung und Geberden entwickeln und concret machen muß als einen äußeren, anſchaulichen Vorgang. Man denke an Hamlet. — Das Schauſpieleriſche darf nicht mechaniſch nebenhergehen, ſondern es muß aus dem tiefſten Kerne, aus dem geiſtigen Gehalte des Stückes hervorwachſen; das Stück muß ſinnlichſt dargeſtellter Gehalt, das Poetiſche und Schauſpieleriſche daran muß ein und daſſelbe ſein. Die dramatiſche Fakultas eines Stoffes wird daher in der Beſchaffenheit des Gehaltes liegen, die ſich völlig, ſinnlich darſtellen läßt. Die dramatiſche Kunſt iſt eine Syntheſis von Dicht- und Schauſpielkunſt, worin die eine durch die andere wirken muß,

keine eitel der anderen sich entziehen darf. Die Schauspielkunst hat engere Grenzen, diese muß die Dichtkunst respektiren und sich dieselben Grenzen gefallen lassen. Sie verliert dabei nicht, denn sie kann sich keine höhere und dankbarere Aufgabe schaffen, als die eigenthümliche der Schauspielkunst: Darstellung von Menschen. Indem sie zusammenwirken, können sie sich ihre Aufgaben erleichtern; der Poet braucht nicht das hinzuzuthun, was der Schauspieler besser hinzuthun kann, wie z. B. die Wärme. Er darf ihn nicht zum Deklamator, zum dramatischen Rhapsoden ꝛc. herabwürdigen. Die Poesie muß überall den geistigen Gehalt zu den Geberden des Schauspielers geben, so daß so zu sagen diese Geberden selbst gehaltvoll werden, keine bloße Gesichterschneiderei ꝛc., d. h. plastisch und bedeutend. Das Schauspielerische muß ganz in die Region der Gedankenhaftigkeit und bildlichen Geistigkeit hinaufgehoben werden, sonst werden die schauspielerischen Effekte, wenn ihre Momente nicht mit Gehalt und Poesie erfüllt sind, eine nichtige Spielerei, eine unpoetische, unkünstlerische Spiegelfechterei. Der Antheil des Geistes an diesen Bewegungen weiht sie erst für die Kunst. Die Aufhebung der dramatischen Synthesis der Dicht- und Schauspielkunst ist fehlerhaft; auf der einen Seite die gedankenleere, nicht vom Geist geweihte Geberde, auf der anderen die Deklamation, die Tirade, worin der dichterische Rhetor sein Medium, den Schauspieler, vernichtet. Das Rhetorische ist eigentlich Prosa, in von der Poesie geborgtem Schmucke. — Man denke z. B. an des Laertes „zu viel des Wassers hast du, arme Schwester" ꝛc., welches eine in die Rede aufgenommene Umschreibung der Anweisung ist: Laertes weint,

trotz Bemühung dagegen; ein wunderbares Beispiel einer Reihe schauspielerischer Geberden als Darstellung eines Seelenzustandes, von denen jede in geistigem Bilde, oder allgemeiner Reflexion, in die menschliche Rede heraufgenommen ist; immer Darstellung und Reflexionsallgemeinheit und Einkleidungsindividualität sich durchdringend. Gedankengehalt, der nicht sinnlich erscheinend, unmittelbar dargestellt, sondern oratorisch geschildert wird, ist Deklamation, wenn blos Darstellung des Affektes ohne Darstellung des Charakters, Tirade. Man vergleiche mit obiger Stelle des jungen Melchthal's Rede in ganz ähnlicher Situation, um den Unterschied echt-dramatischen Details und lyrischer Tiraden recht klar zu erkennen. — In Schiller war das sympathetische Gefühl und die Subjektivität zu stark. Nun macht er seiner Figuren Sache zu der seinen und in dieser Verwechselung rechtfertigt er sich selbst darin, damit das Publikum wiederum mit ihm sympathisire. Seine Personen reden nicht in eigener Person, sondern er selbst redet für jede als ihr Anwalt, und Sympathie, Freude und Stolz auf seine eigene Redekunst lassen ihn oft Wahrheit und Haltung vergessen. Er sucht für jede so vortheilhaft zu reden, als möglich. Corneille. — Interessant ist die Stelle bei Schiller, wo er das Verfahren des Kunstgenies mit dem des Dilettanten vergleicht: Korn um Korn trägt das Kunstgenie sein Werk zusammen ꝛc. Der Sinn ist dies, wenn auch die Worte nicht. Das entspricht ganz dem von Lessing bei Gelegenheit der Rodogüne geschilderten Mechanischen Verfahren des Witzes, während Lessing das wesen des Genies im organischen Entwickeln aus Einem springenden Punkte findet. Schiller's Werke sind blin-

kende Krystalle; Shakespeare's organische Gewächse. — Wie genauer als objektiver und naiver Dichter es Sophokles nimmt als Schiller, sehe man, indem man den Oedipus mit Wallenstein vergleicht. Wie sieht Alles, was an ihm exponirt wird, dem Oedipus, wie ihn Sophokles zeichnet und wie wir ihn vor Augen sehen, aus dem Auge geschnitten. Dieselbe Zähheit und Rücksichtslosigkeit im Thun, das er erforscht, als in der Art, wie er es erforscht. Dies Wesen selbst ist ein Grund, mit zu glauben, daß er der Mörder des Lajus sei, ehe man es erfährt. Und wie ist auch der Oedipus auf Kolonos ganz derselbe. Der Wallenstein vor der Tragödie Schiller's aber ist ein anderer, als der im Stücke, und in dem Stücke selbst wechselt er. Er behält das äußere Gehaben des Fürstlichen, das innere Kostüm, aber nicht den eigentlichen Charakter. —

Unmittelbarkeit der Darstellung.

Wo es nur sein kann, verwandle man die Handlung in Exposition durch die betreffende Person selbst gegeben, d. h. so, daß die Entschlüsse schon gefaßt sind. Wer fühlt nicht an Othello's Wesen, daß sein Entschluß vorhanden, sollte er ihn auch gegen sich selbst noch nicht ausgesprochen haben, lange ehe er ihn auf der Bühne ausspricht? und wie gewinnt das Ganze dadurch an Nothwendigkeit, daß der Entschluß so lange als Situation feststeht, und sich uns eintiefen, uns an sich gewöhnen konnte, ehe er vollzogen wird, daß, während er schon feststeht, so viel kommt, was ihn, wäre er noch nicht, hervorbringen könnte. — So Coriolan, der in Wahrheit schon vom bloßen Anblicke der Mutter als einer Bitten-

den, beſiegt iſt, ehe noch die vielen Reden kommen, die alle die Gründe des Sieges bringen und ihn noch begreiflicher machen. Auch in der Tragödie des Aeſchylos und Sophokles liegt die Wirkung von Nothwendigkeit großentheils darin, daß wir keinen Entſchluß auf der Bühne faſſen, alles Dahingehörige nur in Handlung exponiren ſehen. Alles Starke wird daher gern hinter die Couliſſen oder vor das Stück gelegt, weil wir es ſo gläubiger hinnehmen. Tritt die Figur mit dem unſichtbaren, aber fühlbaren Gewichte ihrer Intention auf die Bühne, ſo gewinnt ſie ſelbſt an Imponirendem und am Scheine von Totalität. Recht fühlbar wird dies an der Umkehrung im Hamlet, wo der Entſchluß auf der Bühne gefaßt wird, der nicht vollzogen werden ſoll. Auch wenn er auf der Bühne, wie im Macbeth, ausgeſprochen wird, iſt vermieden, daß der Held ſagt, ich will das thun. Dieſer Prozeß vollzieht ſich tief-innerlich, wir erkennen ſein Obſchweben nur durch ſeine Symptome; erſt vor dem Morde tritt, was er thun will, deutlich heraus; all das iſt mehr Expoſition, daß ein Entſchluß ſei gefaßt worden. — Auch bringt dies Mittel für den Dialog Vortheile; es laſſen ſich dann den Perſonen Scherze und ſonſt illuſoriſche Füllreden in den Mund legen, und dadurch eine Ganzheit des Lebens und der Geſtalt ermöglichen, die ohne dies Mittel man ſich verſagen müßte, weil die dargeſtellte Steigerung bis zur Entſchließung durch dergleichen entkräftet werden würde. Indem die Leidenſchaft, der Affekt naturgemäß gezeichnet wird, ſieht man wie im Spiegel den Prozeß des Entſchluſſes ꝛc. ſich wiederholen, der in die Scene fällt; nun kann immerhin das Bild concentrirter und kürzer gefaßt ſein,

die Handlung wird doch nothwendiger erscheinen. Alles wird dadurch weniger gemein wirklich, und dramatisch gedrängter und belebter. Die Person tritt wieder auf, ihr Zustand ist einen Schritt weiter im Prozesse, sie thut ihn scheinbar noch einmal, um damit dem Zuschauer ein verkleinertes Bild des Entstehens zu zeigen. In lyrischer Unordnung folgt das verursachende Gefühl dem Entschlusse. Das ist eben wesentlich nichts Anderes, als das Kunstmittel, über die wirkliche Zeit zu täuschen, wenn irgend einem Vorgange ein anderer in der Zeit unmittelbar zu folgen scheint, und erst während des Verlaufes dieses anderen Vorganges sich herausstellt, daß ein Spatium dazwischen lag. —

Das Typische der Darstellung.

Darstellung von Menschenarten, ihrer Art und Weise, zu sein, zu handeln, zu leiden und zugleich der Schicksale, welche im Weltlaufe ihre so zu sagen eigenthümlichen sind, wie z. B. daß dem Scherzlügner im Ernste zu seinem Nachtheile dann nicht geglaubt wird; hierher gehört die ganze Weltweisheit der Fabel, des Sprichwortes. Wie nun der Inhalt der Gestalten nicht ein wunderbarer, eine Gedankenausnahme, sondern die Regel sein soll, das was immer ist, die ewig alte und neue Geschichte, — Naturgeschichte der Menschentypen und ihrer typischen Schicksale, so geht es dem, der so ist, der so handelt ꝛc. Die Darstellung muß darauf ausgehen, uns ihre völlige typische Wirklichkeit zu geben, eine vom Zufall befreite, geschlossene, stilisirte; eine poetische, höhere Wirklichkeit, nicht ein mit dem Scheine von Wirklichkeit umkleidetes Phantasieding, ein Produkt von Schwärmerei,

oder platonischem und sonstigem Phantasierausche von Weltverbesserer- oder Weltschmerz-Träumereien und Ueberspanntheiten. Es gilt nicht darzustellen, was nur selten geschieht, sondern in dem Geschehenden und in dessen Art und Weise eben Das, was wir jeden Tag sehen, nur in der gemeinen Wirklichkeit mit tausenderlei Zufälligem, dem Typus Gleichgültigen vermischt. Zur Illusion der Gestalten gehört durchaus ein verhältnißmäßig liberales Maaß des Dialoges, eine ausführliche Natürlichkeit, nicht ein Vollstopfen mit Stoff und mit sogenannten Handlungsmomenten, sondern ein Schein der Wirklichkeit, der durch nichts sicherer aufgehoben wird, als durch ein so zu sagen geschäftseiliges Drängen. Der Dialog muß eine gewisse Behaglichkeit haben und mehr auf Darstellung der typischen Menschen und der Gesprächstypen gehen, als auf Darstellung im rhetorischen Sinne. Der Anschluß des Poeten an den Schauspieler ist dem Poeten nur nützlich. Er hat im Schauspieler einen wirklichen Menschen zum Materiale, nicht blos eine Phantasievorstellung, mit der er souverain umgehen kann. Dadurch wird er zu realistischen Motiven gedrängt und muß alles Phantastische fahren lassen. Er wird zu einem weit höheren Grade der Naturtreue gezwungen. Verblasene Motive, übersichtige Dinge ꝛc., die die bloße Phantasiegestalt verträgt, werden ihm in ihrer Schattenhaftigkeit und träumerischen Unbestimmtheit einleuchten, indem er sie mit einer wirklichen Persönlichkeit von bestimmtem Umrisse zusammenhält. Er wird zum Typischen gedrängt, denn die individuelle Menschengestalt des Schauspielers wird immer Züge haben, die mit seiner individuellen Vorstellung nicht zusammengehen. Der Schauspieler allein

ist eine Realität; Dekorationen ꝛc. sind bloße Andeutungen; das zwingt ihn, die Personen und ihre Motive real zu greifen, dagegen Raum und Zeit ideal zu behandeln und sie nicht mitspielen zu lassen. —

Richard III. Die Natur der Leidenschaft.

Ich lese eben wieder Richard III. und bin von Neuem erstaunt über die Kunst, mit der Shakespeare Alles möglich zu machen weiß. — So ausführlich und breit findet man in keinem seiner Stücke sonst den Dialog; hier ist keine Spur von jener Zusammendrängung vieler Gedanken und Gefühle in Ein Wort, die wir in anderen seiner Werke finden. Wie kommt das? fragt man sich, denn man ist bei Shakespeare überall die tiefste Absichtlichkeit zu treffen gewohnt. Und so habe ich mich oft und vergeblich gefragt. Jetzt, wo mein eigenes Bedürfniß mich den Kunstmitteln nachjagen läßt, die eine reiche, eine weite Zeit einnehmende Fabel ohne sichtbare Gewalt in die drei Stunden pressen helfen, finde ich die Antwort. Es ist fabelhaft, welche Masse des Stoffes in dem Richard sich drängt, und fabelhaft, mit welcher Weisheit Shakespeare all den möglichen Nachtheilen solchen Stoffreichthumes auszuweichen weiß. Zunächst droht die Klippe der Unklarheit. Schon früher fanden wir sein Kunstmittel, dieser zu begegnen, in einer leicht übersehbaren Anordnung, mit Zusammenhalten des Zusammengehörigen. Desto näher drohte die andere Klippe, unnatürliche Hast der Bewegung. Dagegen hat er nun die ideale Behandlung der Zeit als Hülfe; und wie in keinem anderen seiner Stücke die Begebenheiten gewaltsamer zusammengerückt sind, so ist auch in keinem ande-

ren die Zeit so ideal behandelt als hier. Hier giebt es kein Gestern, kein Morgen, keine Uhr und keinen Kalender. Nirgends ist jede individuelle Namhaftmachung der Zeit so konsequent vermieden, als hier. Es giebt nur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Klippe der Trockenheit, die mit der Hast zusammenhängt, der sichtbar gewaltsamen Drängung, balancirt er nun durch den Dialog, der so poetisch behäbig und behaglich, wie in keinem seiner anderen Stücke, wie jene Drängung der Fakten in keinem anderen größer und gewaltsamer ist. Aber noch einem anderen Uebel wird dadurch vorgebeugt, der Peinlichkeit des Eindruckes. Diese wäre unausweichlich, wäre der Stoff von Seiten des Gemüthes aufgefaßt, so etwa in Goethe'scher Weise. Die Gedankenhaftigkeit dieses Dialoges hilft dagegen und bietet zugleich die Hand, die Gestalten zu heben. Denn darin, in der Gedankenhaftigkeit des Dialoges, liegt hauptsächlich das Imposante der Shakespeare'schen Figuren. Dadurch wird das Thun der Gestalten in das Reich der Freiheit, der Zurechnung, des moralischen Urtheiles hinaufgehoben, und in dem Besitze dieser freien Selbstbestimmung liegt das Imposante des handelnden Menschen. Daß diese Selbstbestimmung auf die Seite des Wollens sich legt, der Leidenschaft, die ihre Naturnothwendigkeit wiederum in sich hat, das verbindet bei Shakespeare so schön Freiheit und Nothwendigkeit der Natur, während wir bei Schiller dieses innere Gesetz und seine Wahrheit, bei Goethe jene Selbstbestimmung und ihre Kraft vermissen. — In der Leidenschaft sind diese beiden Seiten des Menschlichen beisammen; daher ist die Leidenschaft das Centrum der wahren Tragödie. In dieser Hinsicht ist der Affekt das

Gegentheil, und deßhalb wohl revolutionirt sich Schiller gegen ihn, wiewohl unter Mißverständnissen, da er, wie es scheint, den Affekt, insofern dieser der vollziehende Diener der Leidenschaft ist, insofern er im Einverständniß mit dieser ist, zur Leidenschaft hinzurechnet und in ihm nicht den Affekt anerkennt. — Eine Gestalt, wie ein wirklicher Mensch, wird um so imposanter sein, — dies faßte Schiller auch zu eng als „Würde" — je mehr er ein Leidenschaftsmensch ist, um so weniger imposant, als er ein Affektmensch ist. Die sogenannten Charakterlosen sind eben solche Affektmenschen, ohne die Basis einer großen Leidenschaft, welche eben die Konsequenz giebt. Schiller ging hier in Kant's Irrwege, der durch die Stelle Kant's in der philosophischen Anthropologie deutlich zu machen ist: „je mehr Affekt ein Mensch hat, desto weniger pflegt er Leidenschaft zu haben." Er bedachte nicht, daß der Leidenschaftsmensch ja eben Affektmensch ist — denn alle Leidenschaft geht auf möglichst immerwährenden Genuß eines Affektes; daß aber in der Leidenschaft die Kraft liegt, den ihrem Zwecke widerstrebenden Affekt zu binden, wenigstens zu verbergen. Aber die Leidenschaft ist nicht ruhig, wenn sie dies ist, weil der Affekt überhaupt ihr ein Fremdes, Vermiedenes, sondern weil sie nach dem Genusse eines gewissen Affektes strebt, und deshalb, so lange sie kann, nicht duldet, weder daß ein gegnerischer, noch daß der gesuchte Affekt selbst den möglichsten Genuß dieses letzteren verhindere. Wie die Leidenschaft Affekte unterdrücken und bergen kann, bis ein Affekt sie momentan überwächst, davon ist Macbeth ein sprechendes Beispiel. Der Affekt aus der ästhetischen Idee von Größe, Herrschaft, Ehre, Gefürch-

tetheit, Glanz ꝛc. ist es, welchen suchend die Leidenschaft die Affekte der Menschlichkeit in Macbeth überwindet, oder wenigstens zu verbergen die Kraft giebt, bis diese, — im Affekte der Gewissens-Reue — überwachsend, bei der Tafelscene den Schleier, womit die Leidenschaft ihn birgt, zerreißen. Darum ist die Leidenschaft so theatralisch, weil sie ein Schauspieler ist. — Das Geheimniß der wahren Großheit der Gestalten und des Stückes ist, daß die Personen immer nach der Nothwendigkeit handeln, d. h. wie Andere, wie der Zuschauer es auch würden; dabei aber den Schein der freien Selbstbestimmung festhalten in diesem eigentlich nothwendigen Handeln. Je nothwendiger daher der Vorgang, und je freier scheinbar die Bewegung der Gestalten, desto besser. In der Leidenschaft ist Beides beisammen, daher ist die Leidenschaft das Erste im Drama. Handeln die Personen nach dem Gesetze, der Naturnothwendigkeit, dem normalen Verlaufe der Leidenschaft gemäß, so haben sie die Nothwendigkeit und die Freiheit in Einem. Im Affekte haben sie nur die Nothwendigkeit. Dies die Emanzipation der Figuren, wenn sie anders reden, als thun; wie Shakespeare's Bösewichter, die immer wissen, was sie sollen, das Sittengesetz anerkennen, und doch dagegen handeln und thun, was sie wollen. Aber auch die tragischen, und selbst die bedeutenderen Dramenhelden gewinnen dadurch an Wucht. Dadurch, daß sie wissen, was sie sollen, und doch thun, was sie wollen — was sie müssen in der Konsequenz der Leidenschaft —, in der trotzigen Fassung zu leiden, was sie leiden müssen, liegt jener Schein von Freiheit, der ihnen den Anschein der Fähigkeit unendlicher Kraftäußerungen giebt. Diese ästhetische

Wirkung, die unserer Freude und dem Wohlgefühl der Ausdehnung unseres Wesens an jeder Erscheinung, der Freiheit und Autonomie zu Grunde zu liegen scheint, erstreckt sich selbst auf die komischen Gestalten des Lustspiels und der Posse, wenn ihre nothwendige Thorheit wie aus einem stolzen Entschlusse sich zu bestimmen scheint, wenn die Selbstgefälligkeit ihrer Armuth sich selber so zu sagen stolz zulächelt, daß sie solche sind, die den Muth und die Kraft haben, so Etwas zu thun; wo dann darin eben das Urkomische liegt, daß die That zu dem Aufwande, der dabei scheinbar gemacht wird, in gar keinem Verhältnisse steht. Wir kommen auf diesem Umwege wieder auf den früher schon gefundenen Punkt der indirekten Charakteristik und auf den Hauptpunkt: tiefste Absichtlichkeit hinter dem Scheine völliger Absichtslosigkeit; wodurch dem Verstande und der Phantasie zugleich Rechnung getragen wird. —

Die Gesammtphysiognomie eines Charakters.

Die Existenz ist nicht besser sichtbar zu machen, d. h. die Gesammtphysiognomie eines Charakters, als daß man diese von mehreren Seiten zeigt, en face (in den à part's, wo er so zu sagen dem Zuschauer direkt zugewandt ist —), en profil links und rechts, ganz und halb, d. h. die Physiognomie seiner Verhältnisse mit Anderen, z. B. Hamlets mit sich selbst, mit Horatio, dem Könige, der Königin, mit Polonius, Laertes, Rosenkranz ꝛc., mit Ophelia und dem Todtengräber. Mit Jedem von diesen ist Hamlet ein Anderer, einem Jeden wendet er einen anderen Theil seines Gesichtes zu; sich selbst das volle Gesicht, Horatio schon etwas vom Profile, den Anderen

mehr oder weniger davon; das Gesicht, wie es ist, nur sich selbst; dem Polonius eine Art von komischer Maske ꝛc. Aus diesen Wendungen des wahren Gesichtsausdruckes, die mehr oder minder wahr oder falsch sind, entstehen eine Unzahl mimischer Kombinationen. Es ist nicht genug, daß man namentlich des dramatischen Helden Gesicht kennen lernt, man muß auch seine Gesichter kennen lernen. —

Emilia Galotti.

Lessing's Emilia hat bereits viel Shakespeare'sches, z. B. die meisterhafte Emanzipation vom Katechismus im Dialoge, das Freimachen der Figuren, das Beginnen vom Anfange bis zum wirklichen Ende; nur Schade, daß die Tragik durch die Vertheilung von Schuld und Strafe einerseits und von Leiden und Sympathie des Zuschauers andererseits, welches Alles zusammen an die Gestalt des Helden gebunden sein mußte, geschwächt ist. Die innere Technik ist Shakespearisch, die äußere französisch. Diese letztere hat viele kleine Behelfe eingeschmuggelt. Sehr richtig hat Lessing für diese Weise einen einfachsten Stoff gewählt. Im Kerne des Stückes, im eigentlich tragischen Nexus sind nur die drei Personen, der Prinz, Emilia Galotti und etwa noch Appiani. Alles Andere ist Detail. —

Antike Tragödie.

— Aristoteles sagt: „Die Stücke der Neueren sind ohne Charakter." Gut; von den älteren läßt sich das gewiß nicht sagen. Im Aeschylos vergleiche man den Charakter des Prometheus, und sage mir, wo im ganzen Shakespeare das Stück, in welchem der Charakter des Helden und das Ausleben desselben so über die Handlung

als ſolche hinauswächſt. Man wird ein ſolches vergeblich ſuchen. Und ſo ſteht es mit den meiſten und gerade den angeſehenſten Tragödien der drei großen Griechen. —

Das ſinnliche Moment der dramatiſchen Darſtellung.

— Motiviren muß man aus dem Charakter, der Geſtalt, d. h. aus dem, was ſinnlich gegenwärtig, nicht blos aus dem, was im Gedächtniſſe vorhanden, wie z. B. die Situation, das iſt um ſo nothwendiger, je weniger die Situation ſinnlich gegenwärtig zu machen iſt, wie z. B. die menſchliche Iſolirtheit des Othello durch ſein ſchwarzes Geſicht. — Je mehr die philoſophiſche Aeſthetik ſich in der poetiſchen Praxis geltend macht, deſto mehr ſchwindet das ſinnliche Moment, die eigentliche Darſtellung aus der Poeſie, was für das Dramatiſche am empfindlichſten iſt, weil es ohne Energie der Sinnlichkeit gar nicht exiſtiren kann. — Ich habe mich gefreut, bei Solger mein ganzes Urtheil über die Braut von Meſſina wiederzufinden. —

Zu Hegels Aeſthetik.

— Ein faſt komiſches Beiſpiel von Verkennung des eigentlich Dramatiſchen in Hegels Aeſthetik (Bd. 1, 267): „In Shakespeare's Macbeth liegt eine Kolliſion der Geburtsrechte zu Grunde; Duncan iſt König und Macbeth ſein nächſter, älteſter Verwandter, und deshalb der eigentliche Erbe des Thrones, noch vor den Söhnen Duncan's. Und ſo iſt auch die erſte Veranlaſſung zu Makbeth's Verbrechen das Unrecht, das ihm der König angethan, ſeinen eigenen Sohn zum Thronfolger zu ernennen. Dieſe Berechtigung Macbeth's, welche aus den Chro-

niken hervorgeht, hat Shakespeare ganz fortgelassen, weil es nur sein Zweck war, das Schauderhafte in Macbeth's Leidenschaft herauszustellen — um dem König Jakob ein Kompliment zu machen (?), für den es von Interesse sein mußte (?), den Macbeth als Verbrecher dargestellt zu sehen. Deßhalb bleibt es nach Shakespeare's Behandlung unmotivirt, daß Macbeth nicht auch die Söhne ermordet, sondern sie entfliehen läßt und daß auch keiner der Großen ihrer gedenkt." — Nun hat Shakespeare das Unrecht weggelassen, weil es die Schlankheit und Geschlossenheit des Vorganges gestört hätte, da erst eine Exposition seines Rechtes nöthig war, welches nur in der historischen Absonderlichkeit der individuellen Zeit lag; weil er nur mit den primitivsten Motiven hanthiert, mit Leidenschaft und Gewissen. Sollte es denn wirklich Hegeln besser geschienen haben, wenn statt der wunderbar poetischen Scenen, die Shakespeare's Aenderung ihr Dasein verdanken, ein Debattiren über die verschiedenen Berechtigungen hineingekommen wäre, das Unfruchtbarste und Langweiligste auf der Bühne, wenn es auch sehr zweckmäßig ist in einem historischen Werke? Kann man einen solchen Einfall, wie daß Shakespeare dem König Jakob zu Gefallen den Macbeth als Verbrecher dargestellt habe, begreifen? Ich nicht. Denn nach der Chronik ist Macbeth ja doch ein Verbrecher gewesen; ich begreife nicht, wie er als Nichtverbrecher dastehen könnte, der Meuchelmörder, auch wenn er dem Duncan eine Ungerechtigkeit gegen ihn vorzuwerfen hätte. Ob er ihn als seinen Gast meuchelt, weil Duncan ihm ein Unrecht angethan oder nicht, Meuchelmord, Mord an dem arglosen Gaste bleibt, trotz Hegel, ein großes Verbrechen. Aber

wie konnte es für Jakob ein Kompliment sein, den Macbeth als einen Verbrecher dargestellt zu sehen, wenn ich auch annehmen wollte, was Hegel anzunehmen scheint, daß der Meuchelmord am Gaste um des Unrechtes Duncan's willen gegen ihn, kein Verbrechen gewesen sei. Und sollte er denn Banquo's Mord weglassen? Banquo hat ihm doch kein Unrecht gethan. — Aus denselben Gründen wie dies Unrecht Duncan's hat Shakespeare auch bei Richard II. des Unrechts nicht erwähnt, das ihm von dem Ohm geschah, dessen Ermordung ihm zur Last fällt und dessen Helfer die Bolingbroke, Northumberland ꝛc. waren. Wem in aller Welt hat denn Shakespeare damit ein Kompliment machen wollen, der Elisabeth etwa? Was die Söhne Duncan's betrifft, so hätte die Berathung, was mit ihnen geschehen solle, die Scenen vor dem Morde verwirrt, sie hätte die Stimmung gestört. Sollte er sie zugleich mit ermorden? Hätte ihn das nicht sicher verrathen? Nun, wenn sie nicht entflohen wären, und die Schuld an Duncan's Morde nicht auf sie gewälzt worden wäre, würde Makbeth schon einen Entschluß, sie betreffend, gefaßt oder ausgesprochen haben. In der furchtbaren Spannung auf das Nächste, des Königs Tod, war eine Erwähnung, ein Aussprechen eines vielleicht schon halbgefaßten Entschlusses, die Söhne betreffend, weder objektiv noch subjektiv am Platze, es hätte weder die wahre Darstellung der Leidenschaft im Affekte, noch die Wirkung gefördert. Auch wäre durch Beibehaltung des Unrechtes die großartige Nothwendigkeit des Stückes verloren gegangen; die Leidenschaft wäre nicht mehr Hauptsache, das Stück nicht mehr die Naturgeschichte dieser Leidenschaft gewesen, und damit war auch

das Schauspielerische verloren, die nothwendige Hälfte des wahren Dramatischen. Jener individuelle Konflikt zwischen den Rechten Duncan's und Makbeth's wäre ein einzelner Fall; Shakespeare's Bemühen geht auf Typen. So ist denn all die wunderbare Offenbarung über die Menschennatur, die Shakespeare in seinem Macbeth giebt, Hegeln nichts, wenn er sie blos aus einem Komplimente herleitet. Diesen Philosophen ist eine philosophische Disputation das Höchste, und auch die Tragödie können sie nur als eine solche sich denken, wenn sie etwas Großes in der Tragödie sehen wollen. Wenn doch Hegel uns einen neuen Macbeth gemacht hätte; er war in keinerlei Versuchung, dem König Jakob ein Kompliment zu machen, also den Stoff zu verderben. Etwas Verkehrteres als obige Stelle ist mir bis jetzt weder von Philosophen, noch von Nichtphilosophen gesagt vorgekommen. — — Was Hegel Bd. 1. über Metapher, Bild, Gleichniß sagt, ist meist trefflich. — Hegel verwechselt aber, wie Goethe und besonders Schiller, Affekt und Leidenschaft, und es kommen dadurch wunderliche Mißverständnisse zuwege; z. B. wie er sagt: „Die allgemeinen Mächte, welche nicht nur für sich in ihrer Selbständigkeit auftreten, sondern ebenso in der Menschenbrust lebendig sind, und das menschliche Gemüth in seinem Innersten bewegen, kann man nach den Alten mit dem Ausdrucke πάθος bezeichnen. Uebersetzen läßt dies Wort sich schwer, denn „Leidenschaft" führt immer den Nebenbegriff des Geringen, Niedrigen mit sich, indem wir fordern, der Mensch solle nicht in Leidenschaftlichkeit gerathen. Pathos nehmen wir deßhalb hier in einem höheren und allgemeineren Sinne, ohne diesen Beiklang des Tadelnswerthen, Eigensinnigen

u. ſ. w. So iſt z. B. die heilige Geſchwiſterliebe der Antigone ein Pathos in jener griechiſchen Bedeutung des Wortes. Das Pathos in dieſem Sinne iſt eine in ſich ſelbſt berechtigte Macht des Gemüthes, ein weſentlicher Gehalt der Vernünftigkeit und des freien Willens. Oreſt z. B. tödtet ſeine Mutter, nicht etwa aus einer inneren Bewegung des Gemüthes, welche wir Leidenſchaft nennen würden, ſondern das Pathos, das ihn zur That antreibt, iſt wohlerwogen und ganz beſonnen." — Aus dieſer Stelle erhellt, daß Hegel im Gedanken den Affekt dem Pathos gegenüberſtellt, und nicht die Leidenſchaft. Denn vom Affekte iſt zu ſagen, daß er weder erwogen, noch beſonnen ſei, aber nicht von der Leidenſchaft; vielmehr liegt ja eben auf der einen Seite die Großartigkeit und beziehentlich die Schönheit, auf der anderen das Gefährliche und Dämoniſche der Leidenſchaft, in ihrer Beſonnenheit. Die Leidenſchaft macht ſogar den, den keine Vernunft beſonnen macht, den Leichtſinnigen, und ſeiner ſonſt Unmächtigen beſonnen, und ihr Hauptunterſchied vom Affekte iſt eben jene bewußte Kraft, durch den ſie den ſtärkſten Affekt beſiegen oder wenigſtens zurückdrängen kann. Sie iſt die konſequente Richtung auf ein Objekt, eine Richtung von ſolcher Kraft, daß ſie nicht allein der denkenden Kraft, wo dieſe ſich ihr entgegenſtellt, den Gehorſam verweigert, ſondern ſie übermächtig in ihren Dienſt zwingen kann. Die Leidenſchaft iſt's ja eben, deren Größe dem Subjekt die wahre Idealität giebt, und ſeinen Handlungen die Nothwendigkeit. Die Leidenſchaft ferner kann man mit demſelben und mit größerem Rechte als Hegel das „Pathos", das Wirkſame im Kunſtwerke wie im Zuſchauer nennen, deßhalb, weil jeder

Mensch die Fähigkeit der Leidenschaft in seiner Schätzung ihrer Objekte: Freiheit, Herrschaft, Liebe, Ruhm ꝛc. in sich trägt. Ferner zeigt sich das Mißverständniß darin, daß er „Leidenschaft und Leidenschaftlichkeit" zusammenwirft. Freilich sind die Wörter etymologisch auseinander entstanden, die Etymologie ist aber keine Psychologie, und die Verwechselung, deren Schuld die beschränkte Kenntniß Derer trägt, die zuerst jene Abtheilung machten, brauchte Hegel nicht zu adoptiren. Der Ausdruck „Leidenschaftlichkeit" hat zur eigentlichen Bedeutung Das, worin ein Gegensatz zu seinem Stammworte liegt; es drückt den Begriff der Hingegebenheit an die Affekte aus. Wenn Kant sagte: „wo viel Affekt, sei wenig Leidenschaft", zielte er eben auf den Gegensatz der betreffenden Begriffe, und meinte nichts Anderes, als was man auch so fassen könnte: Wo große Leidenschaftlichkeit, da ist wenig Leidenschaft. — Shakespeare verwechselt in seiner Darstellung nie Leidenschaft mit Affekt, weil er die menschliche Natur aus dem Grunde kannte. Was Hegel „Pathos" nennt, ist nichts Anderes, als die Bemäntelung der Motive, die wir oft praktisch bei Schiller finden, das Kunststück einer verwöhnten Zeit, die ihre Leidenschaften verherrlicht und sophistisch zurechtlegt, um thun zu dürfen, wozu sie Lust hat, und doch von Selbstvorwürfen befreit zu sein. Bei den Alten finden wir diese Sophisterei nicht, dort ist sie nicht Sophisterei des Dichters, sondern dargestellte der Personen, denen der Autor aus dem Munde Anderer sein eigenes unbestochenes sittliches Urtheil entgegenstellte. Klytämnestra beim Aeschylus sucht aus ihrer Schuld ein Recht zu machen, das thun alle Verbrecher; Aeschylus selbst aber thut es nicht, denn er

stellt ihr verbrecherisches Verhältniß zum Aegysth mit dar, und darin ein Motiv, welches Klytämnestra verschweigt; und dem Chore, sehen wir, scheint sie keineswegs gerechtfertigt. Der Leidenschaftlichkeit hängt eine Nüance des Geringen, Verächtlichen an, nicht der Leidenschaft. Wir verachten die Leidenschaftlichkeit deßhalb, weil sie Charakterschwäche ist, weil die Natur in ihr den Geist völlig überwiegt; sie ist Unmacht des Menschen über sich selbst. Die Leidenschaft ist es aber gerade, die dem Menschen die ungeheuerste Macht über ihn selbst giebt. Die große Leidenschaft ist, selbst wenn sie auf das Böse geht, imposant, denn sie bringt in das Thun und Denken des Menschen jene grandiose Konsequenz, welche die Vernunft nach ihren eigenen sittlichen Forderungen bewirken sollte, aber nie bewirkt. In dem, was Hegel das Pathos nennt, ist keineswegs blos Vernünftigkeit; ein einziger Blick auf die praktischen Beispiele der Alten und der Idealisten unter den Neueren zeigt das zur Genüge; denn in ihnen ist höchstens die sinnliche Seite bemäntelt, aber sie ist vorhanden, und sie ist es eben, welche die Kraft zum Handeln giebt. — Das ist's eben, was in der Shakespeare'schen Tragödie das Schöne zugleich wahr und sittlich macht, daß sie die Schuld nicht vermäntelt, aber sie aus großer Leidenschaft hervorgehen läßt. Wenn die Philosophen den absoluten Geist den endlichen trotz dessen relativer Größe und Schönheit verschlingen lassen, um dessen Unangemessenheit willen, so sehe ich nicht, wie das eine höhere Vorstellung vom Tragischen sein soll, als der „Neid" der Götter. Der Neid ist wenigstens begreiflicher, als die Grille des Prokrustes, seine Gefangenen zu Tode zu dehnen, wenn sie nicht in sein Bett

passen. Diese Prokrustesleidenschaft des absoluten Geistes ist um nichts weniger irrationell, als jene niedrigere Stufen des Tragischen. Es ist darin etwas eben so Komisches, als das personifizirte Schicksal in Thekla's Deklamation. — Die Sache ist so: Im allgemeinen Theile der Aesthetik brauchte Hegel einen Begriff, der Das bei den Alten zugleich mit umfaßte, was bei ihnen für die in der romantischen Kunst zu nennende Leidenschaft vorhanden war. Pathos und Leidenschaft ist dasselbe Ding, nur von dem verschiedenen Standpunkte dieser verschiedenen Weltanschauungen angesehen. Daher kommt das Schwankende, wenn er bald den Ausdruck Pathos, bald den Ausdruck Leidenschaft braucht, und jenen bei klassischen Beispielen, diesen bei Beispielen aus der romantischen Zeit, zu der er Shakespeare stellt. Er hätte im allgemeinen Theile, der sich noch nicht auf diese einlassen kann, einen Oberbegriff beider setzen sollen. — Bei Romeo und Julia z. B. spricht er von der Leidenschaft der Liebe, hier ist der Ausdruck ihm gut genug, der ja „eine Nüance von Gemeinheit und Eigensinn an sich haben soll". — Ueber Shakespeare's Rüpel irrt sich Hegel, wenn er sagt, „in ähnlicher Inkonsequenz sind seine Rüpel fast durchaus geistreich, und voll genialen Humors. Da kann man sagen: wie kommen so geistreiche Individuen dazu, sich mit solcher Tölpelhaftigkeit zu benehmen ꝛc." Dagegen hat schon Kant in seinen Beobachtungen über die Gefühle des Schönen und Erhabenen gesagt: es könne viel Witz mit wenig Urtheilskraft in Einem Menschen beisammen sein, er bezeichnet dies Mißverhältniß als Albernheit. Die Albernheit bedeute nicht blos den Mangel an Urtheilskraft, sondern verrathe auch,

daß dieser mit Witz versetzt ist. Ein Mensch, der einen Gran von Witz habe, sei sehr abgeschmackt, wenn er keine Urtheilskraft habe. Hätte Hegel etwas näher zugesehen, so würde er gefunden haben, daß Shakespeare's Rüpel meist in diese Kategorie gehören. Vergleiche man z. B. Probstein's witzige Reden mit seinem Handeln. Solcher Witziger giebt es genug, die witzig sind, deren Urtheil und Handeln aber schwach ist und ihre Armuth zeigt. — Vortrefflich ist was Hegel sagt: „Es widerspricht der individuellen Entschiedenheit, wenn sich eine Hauptperson, in welcher die Macht eines Pathos webt und wirkt, von einer untergeordneten Figur bestimmen und überreden läßt, und nun auch die Schuld von sich ab und auf andere schieben kann, wie in Racine's Phädra. Ein ächter Charakter handelt aus sich selbst, und läßt nicht einen Fremden in sich hinein vorstellen, und Entschlüsse fassen. Hat er aber aus sich gehandelt, so will er auch die Schuld seiner That auf sich haben und dafür einstehen." —

Der Kaufmann von Venedig.

Beim Wiederlesen des „Kaufmannes" ist mir wiederum so recht deutlich geworden, daß die eigentlich poetische Behandlung des Dialoges und die Entfaltung der Gestalten eine entsprechende äußere Einrichtung der Scenerie verlangt, überhaupt einen Vortrag der Handlung, in welchem die pragmatische Causalität und Spannung nicht zu sehr hervortreten darf. Welche Idealität, Befreiung von allem Bedürfniß, welche leichte Grazie ist im Stücke, seine Wirkung eine wunderbar harmonische. Was den Bau betrifft, so ist auch darin keine Spur jenes

mühsamen Ernstes, der die Phantasie scheucht und lähmt. Es ist als hätte die Phantasie die Folge der Scenen bestimmt und alles geordnet. Es ist etwas so Sprunghaftes darin, als hätte der schwerfällige, schleichende Verstand gar keinen Antheil daran. Darin liegt ein Hauptreiz des Ganzen, und wie kühl sind auch die Hauptscenen gehalten, wie die Situationen! —

Zu Hegels Aesthetik.

Die Bemerkungen Hegels über das Recitativ und das Dramatische desselben durch die Verwebung mit dem Melodischen (Bd. 3, 199 ꝛc.) sind vortrefflich, und kann nichts Besseres darüber gesagt werden. Das von Hegel über Musik Gesagte, und mit gleicher Nothwendigkeit auf dramatische Poesie Anzuwendende trifft mit meinen alten Studiumsresultaten vollständig zusammen. Das Schauspielerische darf nichts Aeußerliches bleiben, es muß mit dem Poetischen sich organisch durchdringen, dadurch wird die dramatische Poesie eben erst dramatische Poesie. — Was mich unendlich freut, ist, daß ich auch im Urtheile über einzelne Operntexte, z. B. zur Zauberflöte, die ich immer als Operntexte vertheidigt habe, Hegeln begegne (Bd. 3, 203). Ich wollte, er hätte über den trefflichen Text des Don Juan Etwas gesagt. — Viel Verwandtes finde ich in seinen Aeußerungen über den Unterschied der Prosa und Poesie, in seiner Trennung des Poetischen und Rhetorischen. Mit seiner Meinung über die rhetorische Diktion auch Schillers (des Horaz, der französischen Klassiker ꝛc.) geht Hegel auch einmal heraus, aber nur leicht andeutend (Bd. 3, 287), und sogleich macht er die politische Ausweichung: „Diese Schriftsteller

— Herder, Schiller — aber wendeten solch eine Ausdrucksweise hauptsächlich zum Behufe der prosaischen Darstellung an, und wußten diese durch die Gewichtigkeit der Gedanken und das Glück des Ausdruckes erlaubt und erträglich zu machen." Indirekt, aber deutlich genug! — — Auch Hegel stellte sich (Bd. 3, 495 ꝛc.) das Lyrische und Epische im Dramatischen nur mechanisch verbunden vor, nicht aber in so organischer Wechseldurchdringung, daß nun aus den zwei Ingredienzien ein Drittes, von beiden verschiedenes wird. Wie z. B. im Apfel kein Wasser mehr ist, sondern Apfelsaft, etwas, was weder Wasser noch irgend eine andere seiner Ingredienzien mehr ist. So kann im Drama nichts Lyrisches und nichts Episches mehr sein, da beide sich im Reiche der bloßen inneren Vorstellung bewegen. Die sinnliche Erscheinung ist aber in der dramatischen Kunst ein integrirendes Moment, ähnlich wie in der Malerei. Hegel hat doch in der Musik die Tonfarbe der Instrumente als solches angeführt. Wenn er im dramatischen Kunstwerke von der Darstellung, d. h. dem Schauspielerischen mit absieht, so muß er beim musikalischen Kunstwerke von dem Charakteristischen der Instrumente, im malerischen von der Farbe absehen, wenn er konsequent sein will. Wenn er der dramatischen Poesie das Feld der inneren Vorstellung überweiset, wie der lyrischen und epischen, so gehört die Vorstellung der Aufführung nothwendig mit dazu, nämlich, daß man sich vorstellt, man lasse nicht allein die poetische Person, sondern auch den Schauspieler sprechen. Eine Partitur läßt sich auch lesen. Man spiele Einem, der von der inneren Sprache der Orchestermusik nichts versteht, eine Partitur auf dem Klavier vor, so ist das immer nur ein

Surrogat, ähnlich, als wenn man ein Drama, d. h. seinen Inhalt Jemandem erzählt. Aus der Syntheſe des Poetiſchen und Schauſpieleriſchen, nur wenn ſie eine organiſche iſt, entſteht das Dramatiſche, in welchem das Epiſche ſtets von der Subjektivität durchdrungen ſein und das Lyriſche zugleich die beſondere Geſtalt darſtellen muß. Inſofern beginnt das eigentlich Dramatiſche erſt mit Shakespeare. Im antiken Drama iſt das Lyriſche noch als Lyriſches, das Epiſche noch als Epiſches vorhanden; die betreffenden Werke ſind ein Syſtem von lyriſchen und epiſchen Gedichten, nicht ſelbſt ein lyriſch-epiſches Gedicht. — Hegel ſagt (3, 498): „Von dieſer Art iſt die Sprache der griechiſchen dramatiſchen Poeſie, die ſpätere Sprache Goethe's, zum Theil auch der Schiller'ſchen, und in ſeiner Weiſe Shakespeare's, obſchon dieſer, dem damaligen Zuſtande der Bühne gemäß, hin und wieder einen Theil der Rede der Erfindungsgabe des Schauſpielers anheimſtellen mußte.“ — Was ſoll das heißen? Doch nicht, daß ſeine Schauſpieler extemporiren mußten? Gewiß nicht! Man ſieht, Hegel denkt ſich in dem Schauſpieler nur eine Art koſtümirten Rhapſoden. Wenn der Schauſpieler wirklich nichts Anderes iſt, ſo laſſe man ihn weg, damit er das Kunſtwerk nicht verderbe. Soll er als Künſtler wirken, ſo muß auch ſeiner Erfindungskraft ein angemeſſener Raum behalten werden, ſoll er nicht als Künſtler wirken, ſo thue man ihn weg. Und „weil dem damaligen Zuſtande der Bühne gemäß“ — — Was ſoll nun gar das heißen? Wenn Shakespeare dabei den damaligen Zuſtand der Bühne berückſichtigte, ſo iſt es doch wunderbar, daß ſeine Weiſe auch dem jetzigen Zuſtande der Bühne die gemäßeſte erſcheint. Hegel

hätte wohl sagen: sollen, „dem Zustande der Bühne", oder noch bezeichnender, „den Bedingungen der neueren dramatischen Kunst gemäß", die eine durchaus dramatische, nicht mehr eine aus lyrischen und epischen Partieen bestehende und deßhalb einen Vermittler brauchende ist, der nicht bald Rhapsode, bald Sänger, bald Schauspieler sein darf, sondern ein Künstler sein muß, wie der Dichter einer ist. Die Diktion der Alten verhält sich zu Shakespeare's wie ein Halbthier, das der unorganischen Masse wegen, in das es gehüllt ist, sich nur schwer fortbewegt, zu einem Vogel, wie die Skulptur zur Schauspielkunst. — — Die Darstellung Hegels hat das Beschwerliche, daß er, wo es geht, den abstrakten Begriff aufstellt, unter welchen sich die Alten und Shakespeare gleichmäßig fassen lassen; bei seiner nicht zu intimen Bekanntschaft mit der Sache, passirt es ihm dann, daß er den Unterschied zwischen den Alten und Shakespeare in manchen Einzelnheiten nicht klar sieht, daß seine Abstraktion oft nur von den Alten genommen ist, wo er sie von Beiden zu nehmen glaubt; andere Male hat er absichtlich nur die Alten, andere Male nur Shakespeare vor Augen, wodurch oft große Verwirrung entsteht, welcher er ausgewichen wäre, wenn er erst die dramatische Poesie der Alten, dann die dramatische Kunst Shakespeare's besonders abgehandelt und schließlich dasjenige aufgezeigt hätte, worin sie einstimmen, und das, worin sie verschieden sind. Zumal da er den Fortschritt der neueren Kunst aus dem Fortschritte der Schauspielerei zu einer Kunst, selbst als den Grund der Verschiedenheit und größeren Ausbildung der neueren dramatischen Kunst anerkennt, hätte er den Begriff des poetischen Kunstwerkes nicht einseitig vom

antiken Drama abstrahiren sollen. Wenn er will, daß man dramatisch dichte, wofür die Aufführung die Probe sein soll, so hätte er schon bei Feststellung des Begriffes des dramatischen Kunstwerkes daran denken sollen. Wenn er will, daß man bühnengemäß (im besseren Sinne) dichte, so hätte er zeigen müssen, wie dies Erforderniß zu erreichen sei, wobei es zur Rede kommen mußte, daß schon bei Konzipirung der dramatischen Fabel darauf Rücksicht genommen werden mußte, und wie, auf welche Weise dies zu thun war. — — Das substanzielle Pathos, als Inhalt des Charakters, kommt mir vor wie eine bewegte, d. h. eine Bewegung darstellende Statue, deren Gleichgewicht durch Stützen erhalten wird, wie man sie in Gestalt von abgehauenen Baumstumpfen und dergleichen auf Werken der Skulptur angebracht sieht, und an den Leib geschlossene Arme, als Gewand, das den Beinen stellenweise Verbindung und Halt giebt. Die Shakespeare'schen Charaktere dagegen sind in völlig freier Bewegung, haben ihren Schwerpunkt und ihren ganzen Halt in sich selbst; jene sind der Skulptur nachgeahmte Menschen, wie der steinerne Gast einer ist; von ihrer Basis herabgestiegene Statuen, die die Schwere des Stoffes mit in die Bewegung nehmen, sich daher schwer und massiv bewegen, ohne Blick und ohne die Haut durchscheinendes Blut. Auch dies ist für die neuere dramatische Kunst eine stoffartige Wirkung, ein überwundenes Moment, eine Crudidät, wie eine unorganische Hautbedeckung, wie ein Schuppenpanzer, wie die Schale eines Thieres. — Die Entgegensetzung des Substanziellen und Subjektiven in der antiken und romantischen (Shakespeare) Kunst bei Hegel kommt am Ende darauf hinaus, daß

die Alten ihre Tragödie in der Mitte anfangen, Shakespeare dagegen die ganze Handlung vor unseren Augen vorbeigehen läßt. Dies kam aber zum großen Theile mit daher, daß die Stoffe der alten Tragiker in der Regel ihrem Publikum bekannt waren, und dieses eigentlich gar keiner Exposition bedurfte. Hätten die antiken Tragiker ebenfalls von vorn beginnen müssen, so wäre der Unterschied ein kleiner, oder gar keiner gewesen. Denn auch die von den Tragikern hauptsächlich benutzten Sagen beginnen mit einem subjektiven Gliede; z. B. Lajus im Trunke die Warnung des Orakels vergessend, handelt nicht in sittlichem Pathos, vielmehr ist er im thierischen Rausche weiter davon entfernt, als Lear in seiner kindischen Wunderlichkeit. Agamemnon, der das Reh der Diana erlegt, kann darin auch kein sittliches Pathos vorschützen. Daß es aber Hegel blos um den ersten Zug im Spiele zu thun ist, zeigt sich, wo er sagt, der Held, der im Pathos begonnen, werde im weiteren Verlaufe auch schuldig durch Leidenschaft. Nun werden viele romantische Stoffe solche Einzelhandlungen in sich haben, die ein sittliches Pathos für sich haben; wenn man nun die Handlung der ganzen Tragödie damit begönne, so wäre es dann ja dasselbe; z. B. wenn Romeo und Julia damit begönnen, wo Capulet ihr den Paris geben will. Dazu hatte er nach der Sitte der Zeit ein Recht; sie aber hätten in ihrer schon eingegangenen Ehe auch eines. — Wenn Hegel (3, 570) das Hineinlegen des Zwiespaltes in Ein und dasselbe Individuum mißlich nennt, „weil die Zerrissenheit in entgegengesetzte Interessen zum Theil ihren Grund in einer Unklarheit und Dumpfheit des Geistes habe, zum Theil in Schwäche und Unreifheit"

— so legt dennoch Shakespeare in der Regel die Faktoren des Widerspruches in seine Helden. Davon ist aber gar nicht die nothwendige Folge, daß der Held ein schwankender Charakter wird, im Gegentheile nehmen seine Helden ihr vornehmstes Interesse daher. Uebrigens ist es nicht in der Natur, oder doch nur als Ausnahme, daß in einem Menschen zwei völlig gleich starke Leidenschaften vorhanden sein können. Die stärkere hat dann die schwächere, (auch das Gewissen kann Leidenschaft sein) als ein nicht überwundenes, aber stets unterdrücktes Moment in sich. Zu vergleichen einem Menschen, der den Wolf an sich preßt, damit dieser ihn nicht verletzen kann, ihn nicht losläßt, aber auch ihn nicht erdrücken kann. So werden die beiden Kämpfer in der Umschlingung zugleich matt, und der Tod naht als ein Befreier. Daß der Held auch das sich, seinem Wollen Entgegengesetzte solchergestalt in sich hat, es nicht übergreifen läßt, es aber auch nicht überwinden kann, das ist's, was ein Gefühl aus Mitleid und Bewunderung gemischt, in uns erweckt.

Explikation der Charaktere.

— Entwickelung im richtigen und dramatischen Sinne ist Herauswickelung, Entfaltung des schon Vorhandenen, welches durch den Vorgang nicht gemacht, nur gezeigt wird. Weder Shylok noch Porzia z. B. zeigen das Werden eines Charakters. Es tritt nur allmälig an's Licht, was sie sind, es ändert sich aber Nichts an ihnen. Porzia ist deßhalb eine so hinreißend schöne Gestalt, weil sie nicht erhitzt, getrübt, oder sonst alterirt wird. In ihrem heiteren Sichgleichbleiben ist etwas Seliges. —

Selbst im Macbeth, wo eine Entwickelung am sichtbarsten, scheint es gar nicht darauf angelegt, und erkennt man sie nur aus Anmerkungen wie: „verloren hab' ich fast den Sinn der Furcht" und „sie hätte ein andermal sterben können". — Bei Desdemona, Cordelia, Ophelia ist es, als hätte die auch nur momentan entstellende Macht des starken Affektes keine Gewalt über sie. Sie sind wie Kinder, die gar die Schrecklichkeit ihres Schicksales nicht kennen, nicht begreifen. Im Romeo ist schon in der Gartenscene die Liebe in voller Blüthe. Shakespeare hat sich keine Mühe gegeben, eine Steigerung hineinzubringen, noch weniger ein Werden der Charaktere gezeigt. Julia betrügt den Vater, aber es ist blos momentane Nothwehr, es geschieht dadurch keine Aenderung in ihrem Wesen; es wird nicht etwa eine Lügnerin von Fach oder dergleichen aus ihr, es kommt nur die ungeheuere Biegsamkeit und Schnellkraft der weiblichen Natur in ihrem Thun zu Tage. Noch weit sprechender ist Gretchen im Faust, die unglücklich, aber außerdem noch ganz dasselbe Wesen ist wie im Anfange, ebenso naiv und so zu sagen unschuldig. Ja auch im Lear ist es nur eine so zu sagen körperliche Krankheit, die wir wachsen sehen; der eigentliche Mensch wird nur matter, schwächer, sonst nicht anders. — Hier möchte ich wohl meinem Hauptfehler auf den Grund gekommen sein. Ich will Das im Drama machen, was das Drama am wenigsten zuläßt. Wie kann man einen Charakter darin darstellen als einen werdenden! Man müßte ihn auf jeder neuen Stufe durch alle seine Verhältnisse durchnehmen. Das geht höchstens im psychologischen Roman, in welchem die Charakterdarstellung bereits das Gebiet

der eigentlichen Poesie verläßt. Der sogenannte Reichthum des Charakters ist gar nicht zu ermöglichen, wenn es nicht derselbe Mensch ist, den wir in den verschiedenen Verhältnissen sahen; deßhalb hat eben Shakespeare die Leidenschaft mit dem betreffenden Menschen so zu sagen identifizirt. Nun denke man sich, Shakespeare hätte sich darauf kaprizirt, zu zeigen, wie Hamlet aus einem gesunden Menschen ein siecher wird, statt plastisch den fixirten Moment darzustellen, in dem die schönste Fülle erreicht ist. Also kein Anderswerden, kein allmäliges Umbilden und Neuentstehen der Charaktere im Drama, was mehr ein psychologisches Problem für den Verstand wäre. Macbeth wird grenzenlos unglücklich, lebenssatt, wenn auch vor dem Jenseits zurückschaudernd, stumpf, fühllos; das Alles aber ändert an seinem ursprünglichen Charakter nichts; sowie ein müder Mensch nicht ein schwacher Mensch überhaupt geworden ist. Ein Gesicht kann faltig, die schwarzen Haare weiß werden, die schwarzen Augen einsinken, und ihr Feuer verlieren, aber es wird kein anderes Gesicht. — —

Merkmale der poetischen Darstellung.

Die Prosa kann dem schnellsten mimischen Wechsel, wie die Mimik dem rapidesten Wechsel von Gefühlen und Vorstellungen folgen, die Poesie nicht. Sie fordert ein längeres Verweilen, ein gewisses Behagen, ihre Musik muß ausklingen. Der beste Versifikator versuche es mit Emilia Galotti. Nathan kann als Warnungsbeispiel gelten. Das Zackige, Haltungslose, Hastige macht Einem physisch weh. Es ist als wollte man genau in demselben Mouvement singen wie sprechen. — Im relativ ruhigen

Zustande allein kann sich die individuelle Existenz, die Persönlichkeit in ihrem habituellen Gehaben zeigen. Gut ist es daher, wenn man das Handeln nicht aus einem hohen Grade von Affekt herleiten muß. In der Emilia Galotti geht das Meiste aus so zu sagen perennirenden Affekten hervor; daher kommt, mit Shakespeare verglichen, die relative Armuth und Abstraktheit der Charaktere in diesem Stücke. Ein beständiges Laden der Figuren mit Affekten und Losdrücken oder Platzen derselben — das läßt keine Ruhe, kein poetisches Behagen aufkommen. Der Autor, wie seine Figuren sind dadurch beständig absorbirt und nie gemüthlich bei sich, so zu sagen nie zu Hause, sondern immer auf der Jagd, immer in Geschäftsbewegung, die sie nicht zu sich kommen läßt. Wenn Lessing die Helden der tragédie classique hagere Gerippe von Leidenschaften und Lastern nennt, so paßt der Ausdruck personifizirter Affekte nicht minder auf die Personen seiner Emilia. Diese selbst tritt gleich in vollem Affekte auf. Das ist gewiß eben so wenig ein wahres Bild des Lebens, als poetisch. Ueberhaupt ist diese abstrakte Armuth der Personen eine nothwendige Folge der sogenannten Einheiten, der Straffheit, oder, wie Ed. Devrient es nennt, der Knappheit der Handlung. Auch das Kombinationsdrama wird stets an dieser Misère leiden. Zum Reichthum der Gestalten hilft nicht allein der Reichthum und die Mannigfaltigkeit ihrer Verhältnisse zu anderen Gestalten, auch die charakteristische Mannigfaltigkeit der Lokalitäten, in denen wir sie auftreten sehen, wird uns zu einem Momente ihrer selbst. Zur Julia gehört die Sommernacht, wie der Ball und Lorenzo's Zelle, und die Familiengruft; zu unserem Gedächtnißbilde des alten

Lear ist Haide und Sturm, der Blitz, Donner, Regen, Hürde, ja die Fackel Gloster's, zu Gloster's die vermeinte Klippe bei Dover wesentlich. In unserem Bilde Hamlets sind die dunkeln Vorstellungen der Frostmitternacht, Terrasse, Klippe, heilige Zeit, Hahnschrei, Komödie, Gottesacker von größerer Gewalt, als wir meinen; und die Ophelia wäre nicht diese Ophelia, ohne den Weidenbaum, dem der Bach spiegelnd sein graues Laub zeigt, ohne den phantastischen Blumenschmuck, ohne ihr Schweben über der tödtlichen Tiefe, das Singen alter Weisen „als ob sie nicht die eigene Noth begriffe" ꝛc. Wenn die Franzosen ihre Stoffe von dergleichen Spezialitäten erst reinigen mußten, so hielten sie für nöthig, die Eindrücke aus ihrem Mutterboden zu reißen, und in die Luft zu hängen; für nöthig, den Gedanken von seiner Poesie zu trennen; denn jene dunkeln Vorstellungen sind eben der unendliche Gehalt der wahren, d. h. der naiven Poesie zum Unterschiede von der sentimentalen, die ihrer inneren Natur nach mehr Rhetorik ist als Poesie. Durch diese dunkeln Vorstellungen, welche auch der Charakter der Diktion erwecken hilft, erhält ein Stück seine eigenthümliche und wesentliche Atmosphäre. Wie malt z. B. die Diktion des Kaufmannes, Romeo's ꝛc. das italienische, die des Hamlet, Macbeth, Lear das nordische Klima. Dort dehnen sich all unsere Gefühle, unsere Seele selbst aus unter dem Einflusse der belebenden Wärme des heiteren Himmels, hier ziehen sie sich unter der Wirkung des naßkalten Nebels zusammen. — — Der Affekt ist es eigentlich, was die Gestalt vereinzelt, d. h. in Momente zerlegt. Man muß die Personen mehr aus ihrer Totalität, aus der Nothwendigkeit ihres Wesens, nicht aus

einer Erregung, die so ihnen aufgezwungen ist, daß sie eben nur in diesem Einen zufälligen Falle so zu handeln fähig erscheinen, man muß sie mehr aus der Nothwendigkeit ihres Charakters handeln lassen, als aus eigentlichem Affekte. Der Affekt ist nur dann brauchbar, wenn er als Diener des Charakters, als erhitzter, natürlicher Zustand des Charakters, der Leidenschaft, oder wenn er im Dienste des Gewissens gegen sie auftritt, so z. B. wenn Macbeth sich verräth. Das tragische Leiden ist ein Zustand, in welchem Leidenschaft und Gewissen zugleich, aber nicht in einzelnen Akten thätig sind, entweder die Leidenschaft oder das Gewissen als nicht überwundener, aber gebundener Gegner. —

Die Handlung und die Charaktere im Drama.

Die ganze Handlung, mit Situation, ist so zu sagen in charakteristisches Ausleben der Personen zu verwandeln. Man betrachte Bilder, wie die Begegnete, den Zinsgroschen von Tizian, die Cäcilie von Raphael, hier ist das ganze Bild zu Gestalten geworden, die Handlung zum bloßen Ausdrucke der Gestalten. Desgleichen die Hochzeit von Cana Paolo's, dessen Kreuztragung. Die Handlung darf nichts sein als Anordnung, Bewegung und Ausdruck von Gestalten, die die Handlung erst wichtig machen, nicht ihr Interesse von der Handlung nehmen. Die Gestalten sind die wirkliche Existenz, die Handlung nur ein Accidenz derselben, nur die Gelegenheitsmacherin für die Exposition der Gestalt, des Charakters, ihrer Formen und des Charakters der Bewegungen derselben. Der Dramatiker, wie der Maler, können nur Existenzen darstellen, und ihre Verhältnisse

zu einander andeuten. Es wäre Thorheit, wenn er die Andeutungen zur Hauptsache und die Darstellung zur Nebensache machen wollte. — Wenn anders Aristoteles' Erklärung des Zweckes der Tragödie, durch Mitleid und Furcht diese und dergleichen Leidenschaften zu reinigen, die richtige ist, so sind auch die Charaktere, d. h. die Menschen die Hauptsache darin, nicht die Handlung; denn Mitleid und Furcht knüpfen sich an die Menschen, nicht an die Handlung. Die Handlung an sich kann nur Spannung der Neugierde, oder Philanthropie erregen. Die Handlung ist nur Mittel mit, den Menschen interessant zu machen. Charakter aber ist nicht blos Besonderheit, sondern menschliche Existenz. Der Charakterlose würde die Wirkung der Handlung neutralisiren; ein blos abstrakter Mensch ist gar keiner und kann unser Mitleid nicht erregen. — — Das dramatische Erfinden hat viel Aehnliches mit dem Erfinden in den bildenden Künsten. So ist, wenn der Maler den den Jakob statt des Esau segnenden Isaak malen will, der Gegenstand der Handlung gegeben, damit aber malerisch noch nichts erfunden. Denn die abstrakte Handlung hat keine, oder wenn man will, alle möglichen Gestalten zugleich, die aber der Maler nicht so brauchen kann. Er muß den charakteristischen Gehalt aus der zufälligen Handlung ausscheiden und ihn zu verkörpern trachten, d. h. er wird die abstrakte Handlung in typische Charaktere und in ihr charakteristisches Handeln verwandeln. Denn, dem Sinne gezeigt, ist der Isaak wichtiger, als was er thut, und was er thut, wird uns nur in dem Grade wichtig, als dieses Thun seine Gestalt, d. h. sein dargestelltes Wesen zeichnen und koloriren hilft. Erst durch die charakteri-

ſtiſchen Beziehungen wird uns das Bild der Handlung begreiflich, die an ſich nichts iſt. Die bloße Handlung gemalt, geſetzt man könnte ſie malen, wäre gar nichts. Schon in dem Worte: ſegnet, iſt mehr von Geſtalt, d. i. Charakter, als von Handlung. Und ich möchte wohl wiſſen, wie Ariſtoteles den Gegenſtand ohne Charakteriſtik hätte maleriſch oder dramatiſch verſinnlichen wollen. Der Ausweg einer „charakteriſtiſchen Handlung" iſt keiner; denn das Charakteriſtiſche der Handlung wird, genau beſehen, immer Charakter des Handelnden ſein. — Die realiſtiſche Schule hat, der idealiſtiſchen gegenüber, zu vermeiden: das Goldpapier, d. h. in Figuren das Theaterprinzen- und Romanprinzeſſinnenmäßige, das Ueberſichtige, im Dialoge das „ſie ſprechen wie die Bücher"; die Rhetorik, wo ſie nicht hingehört, wo ſie die Charakteriſtik und die Perſpektive aufhebt; die Halbheit der Welt, die eine Seite wegläßt, die komiſche oder die ernſte, die nüchterne und exaltirte; die Zuſammengeleſenheit der Motive, dafür einen idealen Bau, Entwickelung organiſchen Wachsthumes von Innen, wie bei Goethe, zu geben, dem neben der dramatiſchen Kraft, gegenüber Shakespeare, nur die ſcheinbare Naivetät des Vorganges fehlt. Ein Eindruck, der unverrückt durch das Ganze geht, jedes Einzelne Mittel nur zu demſelben Zweck. Die Beſcheidenheit der Natur. —

Zur Behandlung des Dialogs.

Die analytiſche Methode des Dialoges iſt auch in den Domeſtikenſcenen bei Shakespeare. Was ſie eigentlich wollen, kommt nicht ſogleich zum Vorſcheine; ihre Ungeſchicklichkeit im Ausdrucke, oder ihre Schelmerei,

oder Beides zusammen, etwa ein absichtliches Necken der Geduld des Hörers, oder die Absicht, das endliche Ergebniß zu verstärken, macht aus dem Gegenstande eine Zeit lang eine Art Räthsel — entweder für den Zuschauer oder für eine mitspielende Person. So der Bericht Holzapfel's ꝛc. an den Gouverneur über das entdeckte Bubenstück; oder wie Lanzelot Gobbo seinen Alten im Ungewissen hält, erst über das Leben seines Sohnes, dann darüber, daß er es selbst ist ꝛc. Es liegt darin noch einer von den Reizen der commedia dell' arte. Aehnlich, wenn Einer gehindert wird, herauszusagen, was er will, so Pandarus, der Kellner, der von zwei Seiten bestürmt, nicht weiß, wohin sich wenden. Pistol's emphatische Weise bringt den Gegenstand auch zuerst als Räthsel. — All dies gehört zugleich unter die Rubrik des Retardirens zum Behufe der Emanzipation des Dialoges vom Katechismus, und des charakteristischen Auslebens der Personen, zur Methode der indirekten Behandlung. —

Das dramatische Talent.

Das dramatische Talent ist zugleich Dichtertalent und Schauspielertalent, und so lebendig Beides, daß es nur für den Verstand unterscheidbar, eines im anderen ist, daß beide in gegenseitiger, innigster, ausschließlicher, in jedem einzelnen Punkte vorhandener Durchdringung wie eine und dieselbe Kraft wirken. Durch Studium und Reflexion wird das epische, wie das lyrische Talent, ja das rhetorische etwas hervorbringen können, das der Produktion des dramatischen Talentes ähnlich ist, gerade wie einzelne Partieen in dieser Produktion dem epischen

oder lyrischen Charakter sich annähern können, was aber doch vom innersten Kerne heraus ein Anderes ist. In Shakespeare tritt zum erstenmale das dramatische Talent normal auf; die Durchdringung, die bei den alten Tragikern noch eine unvollkomme war, ist hier zum erstenmale vollständig realisirt. —

Der Gehalt des Dramas. Der künstlerische Ausdruck.

Der Gehalt des Stückes beruht auf dem Gehalte der Hauptcharaktere; wo dieser charakteristische Gehalt in Darstellung über die bloße Maschine hinauswächst, in einer affektvollen poetischen Selbstbefreiung, in kontrastvollem, lebensvollem, sich scheinbar völlig gehen lassendem Gespräche, also wo der Lebenspunkt des ganzen Bildes souverain und gewaltig aus dem Rahmen heraustritt, da ist der dramatische Genius! Der poetische Text steht mit der Aufgabe des Schauspielers in einem Antagonismus, in einem Kontraste, durch welche die Verbindung beider erst zu dem wird, was sie sein soll. Der Text nämlich ist gedankenhaft, gleichsam eine Vergeistigung des stofflichen Inhaltes; in seiner plastisch-melodischen Gedankenhaftigkeit, in den reflektirenden Bildern und Gleichnissen hat sich die poetische Gestalt ihr selbst objektivirt, und steht über ihrer Situation und ihrem Zustande, solchergestalt auch der Seele des Zuschauers ihre Freiheit und Genußfähigkeit erhaltend; nun muß der Schauspieler durch seine Lebenswärme die Gestalt wieder in ihre Situation vertiefen, und so gleichsam einen Körper und eine Seele schaffen zu dem Geiste, den der Dichter im Texte ihm anvertraut. Aber dieser Geist muß so beschaffen sein, daß er die individuellen

Bedingungen der Möglichkeit jener völligen Einfleischung durch den Schauspieler schon in seiner sprachlichen Form besitzt; in der jedesmaligen Mundgerechtigkeit der Sätze für das Analogon der Wahrheit des betreffenden Affektes, und aller Nüancen vom Geschäftstone bis zur seelenvollsten Melodie. Darum vergißt man bei Shakespeare, wenn man ihn liesest, zuweilen über dem Verweilen beim Gehalte, dessen geistige Vertiefung zum Nachtauchen auffordert, ja über einzelnen Charakterzügen, Witzkämpfen ꝛc. den Vorgang. Dies bei der Aufführung zu verhindern, ist Sache des Schauspielers, der sein lebendiges warmes Blut in die geistigen Geleise eindringen und darin pulsiren, und die objektive Ruhe der Gedanken und des Gehaltes mit seiner subjektiven Lebensfülle durchdringen lassen muß. Der Dichter hat dafür gesorgt, daß in seinen Gedanken das mimische und naturrhetorische Moment der Aufgabe des Schauspielers entgegenkommt. Nur darf der Dichter, um den Affekt an der theatralischen Gestalt darzustellen, nicht selbst in den Affekt hineingerathen. — Eine Hülfe zu der Ruhe, Kühle, Poesie, zur melodischen Gedankenbildlichkeit ist: das Ganze mehr zuständlich, d. h. als Darstellung von Zuständen, äußeren und inneren, resp. Leiden zu fassen; das Thathandeln der Personen ist dann nur ein Symptom des inneren Zustandes, die Existenz der Personen, ihr individuelles Sein ist die Hauptsache. — Prägnante Ausdrücke, prägnante Situationen, prägnante Zustandsbilder. Nie beschäftigt Shakespeare durch eine einzige Kraft eine einzige Kraft; wo die meiste Empfindung, da ist der meiste Geist, die üppigste Phantasie zugleich, und zwar in innigster Durchdringung. Der prägnante Aus-

druck ist dann in allen Stufen da, die Metapher wird zur Aktion. — Kleine Schilderungen und epische Ausführungen, versteht sich, ganz im Geiste der naiven Poesie, sind ein Schmuck für das Drama, sie helfen zum Wechsel, stimmen die Phantasie, und machen sie zum Mitdichten aufgelegt, sie tragen nicht wenig zur schließlichen Erzeugung der ästhetischen Idee bei. Muster: Schilderung des Abgrundes an der Terasse (Hamlet), der Tiefe des Strandes vom Felsen (Lear), vor Allem von Ophelias Tode, von Cordelias Rührung, wie sie den Brief Kents empfing ꝛc. Hierher gehören auch Allegorieen, wie in „Was ihr wollt", wo Viola sich mit dem Bilde der Geduld vergleicht, das sie mit wenigen charakteristischen Zügen voll Melodie darstellt. — Alles ist und wird bei Shakespeare Anschauung; Ahnungen und Gewissensvorwürfe verdichten sich zu anschaubaren Geistergestalten, das Mordvorhaben zur Vision des Dolches. Der Mord selbst „schreitet" —, die Schilderung der Mitternacht verweilt mehr bei dem Sichtbaren, als bei Hörbarem, und nicht bei blos abstrakter Angabe der Stimmung; die Stimmung wird indirekt genannt, indem sie durch Anschauungen geweckt wird. Stets ein plastisch Concretes statt des abstrakten Nennens. —

Das Charakteristische des Ausdrucks.

Wenn das Charakteristische die Hauptsache sein soll, so muß die Sprache sich nicht zieren; nicht nur die Sprache der Bildung, sondern auch die der Leidenschaften sein, das ausdrückendste, darstellendste Wort ist das rechte. Und soll die Mannigfaltigkeit durch Zusammenmischung verschiedener Stände befördert werden, so müssen die

Stände auch ihre eigene Sprache sprechen, ohne weichliche Rücksicht auf Bildung. Denn Bildung ist dann eben auch nur ein dargestelltes, charakteristisches Moment, und also nur den Personen zu geben, die ihrem Stande nach die Bildung vertreten. Die dramatische Poesie hat wenig schlimmere Feinde als den abgeschliffenen, gedämpften, verfeinerten, gebildet-abgeschwächten Ausdruck in der Sprache, der den Charakter der Stände und der Leidenschaften verwischt und eine schwächliche Monotonie hervorbringt. Natürlich, daß das Gemeine nicht um sein selbst willen gelten soll. — Das starke, lebensvolle Kolorit ist ohne die starken Kontraste der Stände und Charaktere auch im äußeren Ausleben nicht zu erreichen, es ist selbst ein wesentlich charakteristischer Zug der dramatischen Kunstpoesie. —

Das Indirekte.

Das Indirekte ist besonders im analytischen Gange des Gespräches anzuwenden. Im Affekte, im Halbmonologe, wo der Mensch mehr mit sich selbst oder mit seinem Affekte redet, wird er einem Mitsprecher nur indirekt antworten können, da er die Gemüthsfreiheit nicht hat, sich in des Anderen Gedanken und Meinung zu versetzen. Ebenso in Verstandesvertiefung, die von den Reden eines Anderen, zu sehr mit sich selbst beschäftigt, Nichts oder nur Einzelnes vernimmt ꝛc. Es ist denkbar, daß in einem Gespräche zwei Reihen von Betrachtungen über Einen Gegenstand, oder von Ausklängen Einer Stimmung mit schlaffer oder gar keiner Verbindung nebeneinander herlaufen. Solche Gespräche sind in der Wirklichkeit ebenso häufig, als die Katechismusgespräche, die zwischen direkten Fragen und Antworten ohne irgend

eine Freiheit sich bewegen; ja weit häufiger, denn die letzte Art gehört eigentlich nur der Buchsprache oder der Sprache an, die wie ein Buch redet. Alle Charakterdarstellung ist um so besser, je weniger direkt, d. h. absichtlich sie ist. — Genau genommen ist jenes Polyphonische, das poetische Freiwerden des Gehaltes, das scheinbare Hinauswachsen über das Gemachte, Absichtliche, des lebendigen Geistes des Dramas über seine Maschine, über seinen Körpermechanismus, wie das Banner der lodernden Flamme über die Stelle ihrer Zerstörung hinaus in die Lüfte steigend, gar nicht möglich ohne dies Indirekte des Gespräches. Ein Jeder verfolgt seine Gedankenreihe, und ist so das lebendigste und sprechendste Bild seiner selbst; dazwischen giebt es Berührungspunkte zweier oder mehrerer Reihen, wonach sie, wieder neu befruchtet, auseinandergehen. Dazu gehört denn auch das Moment des Abspringens von seinem Gegenstande und des wiederum sich Darüberwerfens. So entsteht eine Art Symphonie von kontrastirenden, und doch einstimmenden Gedankenrhythmen. Einer oder Einige sind wechselnd Zuschauer und Schauspieler, jeder ist sein eigener Hörer, sein eigenes Publikum. Es treten Pausen ein in den einzelnen Stimmen, während eine oder mehre andere ihre Themata weiter führen. So entsteht eine harmonische Verwirrung, ein klares Durcheinander, ein einheitlichstes Mannigfaltigstes. Solche sollte man eigentlich im Drama vorzugsweise schöne Stellen nennen, denn sie sind die vollkommenst dramatischen und können zugleich die poetischsten sein, die tiefste und künstlerischste Wirkung üben. Hier pulsirt das eigentliche Herz des dramatischen Lebens. Und hier ist denn jene

kühle, gedankenplastisch-melodische nachdrücklichste Ruhe der Darstellung nicht allein am Platze, sondern wesentlich gefordert, welche den Eindruck gewaltigster Kraft, die mehr durch die Möglichkeit dessen, was in ihr vorhanden ist, als durch wirkliche Entfaltung ihre Energie ausübt und imponirt, ohne zu erschrecken, uns bei allen Nerven packt, ohne uns unsere Freiheit der Betrachtung zu rauben, aufs Tiefste erschütternd, ohne peinlich zu werden. Diese Polyphonie ist das Mittel, das Subjektivste objektiv zu machen, indem die eine Subjektivität immer der anderen als Objekt dasteht, und indem der Zuschauer gehindert ist, seine eigene Subjektivität in die Schale einer der sich vor ihm auslebenden Subjektivitäten zu werfen. — Mit jedem Menschen geht eine Welt zur Ruh. Eine individuelle, d. h. die für dies Individuum existirte, die nur zeigt, was es von der wirklichen Welt gewahr wurde, was es in seinem Kopfe dazu ergänzte, eine ganz andere Welt, als Gott sie sieht. —

Das Komische.

— Auch das Komische im Drama muß einen allgemeinen Reflexionsgehalt haben, es muß gedankenkomisch sein, ebenso wie das Tragische aus der Region der Zufälligkeit, des einzelnen Falles in die des Typus gehoben und so selbst Gehalt sein. Der Gehalt der Reden aus verkehrtem Scharfsinn und Tiefsinn, indem der Witz diese beiden Kräfte so zu sagen spielen, agiren will, und so an die Stelle der Urtheilskraft tritt. Der objektive Humor ist die humoristische Betrachtung über den Weltlauf, in einen faktischen Vorgang verwandelt, gleichsam agirt, wie im Tragischen durch Aktion.

Shakespeare's Diktion.

Wie Shakespeare's Komposition alles Unwesentliche, gemein Individuelle fortwirft, und nur den gereinigten Gegenstand selbst, d. h. den faktisch dargestellten Gehalt des Stückes, die allgemeine Wahrheit eines Vorganges, das entzufallte, gedankenwiedergeborene Bild eines Weltlaufes und Menschentypus, so giebt uns seine Diktion, sein Dialog, ein Analogon davon, eine Haut, wie sie jenem Körper angemessen ist; beide entsprechen der gemeinen Wirklichkeit nicht, aber sie widersprechen ihr noch weniger. Der Inhalt eines Gespräches, sei es auch ein Monolog, arbeitet in der Regel einen Hauptgedanken durch, nimmt Nebenvorstellungen in seinem Laufe mit, doch blos vorübergehend, und kehrt jederzeit, dadurch verstärkt oder sonst modifizirt, zu dem Hauptgedanken zurück. Zuweilen nimmt die Nebenvorstellung wiederum, wie der Hauptgedanke, einen kleineren Mond von Nebenvorstellungen zu sich, und wird zur kleinen Abschweifung, die wieder in den Hauptgedanken mündet, der dann desto stärker markirt wird, um ihn als solchen herauszuheben. Das umschreibende, weiterentwickelnde oder ausmalende Wiederholen des schon Gesagten oder Erzählten, entweder in seiner Totalität oder nach seinen einzelnen Theilen ist ganz in der Natur wirklichen Gespräches. — In der Kühle und Ruhe, in dieser stärksten Abwendung von der gemeinen Wirklichkeit wird allein die poetische Wahrheit möglich. — In Shakespeare's Führung der Gespräche ist durchaus kein raffinirter Calcül sichtbar, in der Causalität der einzelnen Reden eben so wenig, als in seinen Konzeptionen. Es hat nie den Anschein, als

wenn er es darauf anlegte, geistreich zu sein; die Geistesfunken sind wie wirkliche, ungesuchte Einfälle, die ganz gelegentlich kommen. Das Jagen nach Geist, die Lust sich selbst zu hören, ist bei ihm z. B. im Hamlet nur dargestellter Charakter der poetischen Person. —

Der künstlerische dramatische Ausdruck.

Eine große Verführung vom Charakteristischen hinweg ist der Glanz und Gehalt der Sprache, das Streben danach führt in's Weite und Breite, zerstört alle naive Darstellung, denn Rhetorik und Lyrik kann nur in's Allgemeine und Breite malen, unmöglich eine Charakterentwickelung begleiten, wo immer der Zustand, die Sache die Form ändert und aus sich herausgebiert. Die Sprache muß durchaus Nebensache sein, nichts sein wollen, als bloßes Darstellungsmittel, sie darf durchaus nicht so selbständig werden, daß sie dem Gegenstande als Ding für sich entgegensteht. Es ist unendlich schwer, die Sprache als bloßes bescheidenes Darstellungsmittel anzuwenden, als ein Gewand, welches der Gestalt überall enge und so passend anliegt, daß man deren Formen hindurch erkennen kann, und doch nicht dünn, hastig, unplastisch, gehaltlos zu werden. Der Gedanke muß plastisch, d. h. ein Bild sein. Jene rhetorische, lyrisch-glänzende Sprache ist wie ein in's Traben gekommenes Roß, schwer aufzuhalten im Augenblicke, wo es nöthig; man muß breite Uebergänge machen, die zu viel Zeit und Raum einnehmen; den feineren Zügen ist sie gar nicht anpassend zu machen, und gelänge es, so würden sie ihre Bescheidenheit und das Ganze der Momente die nothwendige Perspektive verlieren. Mit solcher

Sprache tritt Alles gleichmäßig in den Vordergrund, es ist kein Gespräch mehr, das gelehrig den Biegungen des Weges durch die Momente folgt, sondern eine große Kunstrede aus kleineren zusammengesetzt oder in sie gegliedert. Die Rhetorik und Lyrik kann nur eine Situation und diese nur im Ganzen und Großen ausführen oder darstellen, aber nicht einen bestimmten individuellen Charakter darin vertiefen. Sie ist ein Faltenmantel, der kaum die Hauptumrisse einer Gestalt durchscheinen lassen kann. Die Drappirung ist der Gestalt nicht untergeordnet; nur wo sie einfach und glatt anliegt, zeigt sie die Gestalt darunter, wo sie Falten wirft, hat sie für sich eine Gestalt, die oft kaum errathen läßt, welchen Zug die Linien des Körpers darunter nehmen. Die Natur der Sprache muß der Aufgabe des ganzen Dramas bis in's Einzelne gerecht werden. Es ist schlechterdings unmöglich, in Schiller'scher Sprache eine Shakespeare'sche Komposition auszuführen. Der Schwung, sobald er ein lyrischer wird, ist wie ein fliegender Mantel, er kann malerisch für sich sein, aber er zeigt eine Gestalt und Geberde für sich, nicht die Umrisse und Geberden der Person. Die Sprache wird dann zu echauffirt, sie holt zu weit aus, rennt über das Ziel hinaus, ist nie zur Zeit, wo es nöthig, beim Gegenstande, der Gegenstand muß sich nach ihr richten und seine Intentionen aufgeben; sie ahmt nicht blos den Affekt nach, sondern ist selbst im Affekt, sie macht alle Uebersicht unmöglich, wie ein Baum oder Busch, der an sich sehr schön sein kann, der aber eben das verbirgt, was ich zu sehen wünsche, den Zug der Gebirge, die Perspektive, und die ganze Mannigfaltigkeit einer Aussicht. Die Sprache muß stets

den objektiven Gegenstand, nicht die Gefühle und Gedanken des Dichters darüber darstellen. — Besonders in Affektsteigerungen ist der Dichter in Gefahr, selbst in einen Grad von Affekt zu gerathen. Dergleichen Steigerungen sind überhaupt eine schwierige Sache, nicht an sich; aber darin poetisch zu bleiben, nicht in Rhetorik zu verfallen, oder zu dünn, zu hastig zu werden, das ist schwer. Gegen die Steigerung der Situation und Charaktere im Ganzen und Großen läßt sich nichts sagen, sie ist nothwendig, sie ist das Dramatische selbst; hier ist nur von den einzelnen lokalen Steigerungen die Rede, welche irgend ein Thun wahrscheinlicher machen sollen. Sie müssen mit Plastik und Poesie ausgestattet sein, nicht in nackter Naturform, sondern im gedanken-plastischen, gedanken-melodischen und mimischen Analogon derselben. Sonst wird das Spiel völlig zum Ernste, die Poesie zur Prosa. Wo solche Steigerungen unentbehrlich sind, seien sie kurz, möglichst in demselben Mouvement, es steigere sich darin das plastische und gedankliche Element, der Nachdruck der Bilder und Gedanken, nicht der Rhythmus durch Zuspitzung und Athemlosigkeit des Gespräches, durch Dünnheit und Gebrochenheit der Reden; man gebe lieber die objektiven Gründe der Steigerung des wachsenden Affektes, als eine dünne, naturnackte Darstellung dieses Wachsthumes, man verwandle lieber den Affekt in Leidenschaft, d. h. man lasse alles Handeln nicht aus einer Affektsteigerung, sondern aus dem Selbst des Charakters hervorgehen. Ein schönes Muster: die Spornung des Brutus durch Cassius, des Volkes durch Antonius, des Posthumus durch Giacchino, selbst die einzelnen Glieder der Hetzung Othellos durch

Jago; die Steigerung des Leidens im Lear bis zum Wahnsinne, im Macbeth bis zur That u. s. w. Welche Ruhe in dieser Gewalt! Wie wenig bedarf es, Coriolan bis dahin zu steigern, wo die Tribunen ihn haben wollen. Nicht allein sind diese Steigerungen alle zum Ausmalen der Charaktere benutzt, sondern sie sind selbst durch und durch charakteristisch dargestellt. Wie charakteristisch zeigt sich die Reizbarkeit der Empfindung und die Schwäche der Leidenschaft bei Hamlet in den raschen Steigerungen bis zum höchsten Grade und dem noch schnelleren Sinken der Erregung. Hier kommen wir auf die Regel zurück, die ich schon einmal gab, daß der mittlere Durchschnitt eines Charakters schon der Positiv sein müsse, dessen Steigerung in den Komparativ und Superlativ das Stück ausmache; die Disposition muß schon sichtbar in seiner Haltung, in seinem Wesen liegen, ehe noch ein Körnchen Sauerteig aus der Situation in dasselbe hineinkommt; der Funke muß sichtbar sein, den die Situation unter der Hülfe der eigenen Natur des Feuers zur Flamme anbläset. Besser also, wir entbehren hier der Naturtreue, um der Poesie, der Haltung, des Genusses, des Gehaltes an Charakter, Plastik und Melodie des Gedankens willen Die Unruhe, welche die Naturtreue hier wirkt, läßt nicht mit der Steigerung selbst nach, sie hindert den Genuß, die Aufmerksamkeit, die zum Verständniß nöthig ist, noch lange nachher. Der Zuschauer muß sich selbst erholen, ehe er zur Weiteraufnahme fähig wird. Deßhalb thut Shakespeare, wo solche Steigerung mit dem Gipfelpunkte einer That nicht zu umgehen war, Alles, was möglich ist, durch das diesem Folgende diese Erholung zu befördern und abzuwarten, indem er dem

Zuschauer durch eine Person des Dramas den Affekt, die Empörung ꝛc. von der Lunge lostoben läßt oder sonst auf zweckmäßige Weise retardirt. — Es muß mehr auf die Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit der Steigerung des ganzen Vorganges in Situation und Charakteren gewendet werden, als auf die einzelnen, die nicht selbst jene ausmachen, wie sich Spannung und Interesse an das Große und Ganze knüpfen sollen, nicht an das Kleine und Einzelne. —

Allgemeine Kunstforderungen.

Wenn wirklich die Produktion des Schönen und ihr Genuß Absicht und Zweck der Kunst ist, so muß dem Zuschauer auch vom Dichter die Ruhe gegönnt werden, die zum Bemerken und Genießen des Schönen nöthig ist. Die Ruhe und Kühle, die innere Unbetheiligtheit führt dazu. Lyrische Vertiefung, rhetorische Steigerung, zu großer Wirklichkeitsschein heben diese Ruhe und Kühle vor Allem auf; man enthalte sich ihrer, sonst singt man Einem Etwas vor und hält ihm die Ohren dabei zu. — Die alten klassischen Komponisten entwickeln Einen Gedanken so reich, sie sprechen ihn so beredt aus; lassen ihn ausschwellen und ausklingen, sie reihen eine Menge besonderer Gedanken aneinander; die Neueren wissen oft keinen einzelnen zu verwerthen, aber auch keinen verwerthbaren zu erfinden. — Man muß nur den Gedanken ein für allemal aufgeben, vollständigste Illusion zu erzwingen. Die Schönheit existirt für Phantasie und Verstand; auf diese beiden Vermögen und ihre Befriedigung muß daher vor Allem gedacht werden, wobei nur das Wahrheits- und das sittliche Gefühl nicht beleidigt werden darf, sondern im Gegentheile befriedigt werden muß.

Unmittelbar wende man sich an keine andere Kraft im Menschen, als an diese beiden Agenten in Sachen der Kunst. Was beide, Phantasie und Verstand zugleich befriedigt, das ist der bildliche Gedanke; jede Metapher ist ein solcher im kleinsten Raume; ganze Scenen, wenigstens Reden können Ein ausgeführter, gegliederter bildlicher Gedanke sein, uneigentlicher Ausdruck in Aktion; und am Ende ist das ganze Stück nur eine große, reichgegliederte Metapher, der Gehalt, der Gedanke in ein Faktum eingekleidet, das gegenwärtig vor unseren Augen sich entwickelt; der bildliche Körper des Gedankens des Stückes. Die Natürlichkeit und Wirklichkeit darf nie so weit getrieben werden, daß wir sie nicht mehr mit dem klaren Bewußtsein anschauten, sie sei nur Nachahmung. — Die Disposition des Verstandes aber im Geiste poetischer Behandlung muß durch Phantasie emanzipirt werden; ein Ausbrüten des Verstandes-Eies durch die Phantasie; ein allmäliges Herauslocken des Bären. — Die nackte Sprache des Verstandes ist so wenig zu dulden, als die nackte Sprache der Empfindung. — Wenn sich nicht jede Suite und jedes Stück Vorgang genugsam eintieft, so wird Einem schwindlig und das Ganze gleicht einem phantastischen Traume. — — Um ungebrochene Verse und damit Fluß und Geschmeidigkeit zu gewinnen, ein Analogon des gleichmäßigen, schaukelnden poetischen Flusses, braucht Shakespeare Dehn- und Füllworte, namentlich Epitheta, selbst Tautologieen, wie „unser Blut und Rang" ꝛc. Dergleichen giebt dann dem Ausdrucke auch Würde, Breite, Nachdruck und Wucht, Fülle, hilft ungemein zur Klarheit, und giebt dabei zuweilen den Schein prägnanter Gedrängtheit. Und ich glaube, hier

iſt ein Hauptmittel der Kühle und Ruhe, der objektiven Repräſentation bei Nachdruck und Kraft; deſſen, was ich gewöhnlich das Unlyriſche, Nichtinnerliche zu nennen pflege. So wird eine gedrängte Dispoſition künſtleriſch ausgeführt. So iſt z. B. die Expoſitionsſcene des Lear eine repräſentirend breite, plaſtiſche, gedankenreiche, nach- und ausdrucksvolle, mehr oder weniger emphatiſche, metriſirte Proſa. Ein Muſter ruhiger Steigerung iſt das Geſpräch Lear's mit Kent, das mit deſſen Verbannung endet, und zwiſchen deſſen Anfang und Fortgang, als Parentheſe, eine Rede an die Schwiegerſöhne, die Uebertragung enthaltend eingeſchoben iſt. Der Fortgang hat nun gleichſam eine dialogiſche Motivirung. — Im Lear iſt nichts, als die großen, unzerſpaltenen Naturmotive, die größten Formen der Pietät und Impietät. Nichts iſt hereingeborgt, aber auch Nichts, was in dem einfach großen Verhältniſſe liegt, iſt blind geblieben. Keine Maſchinerie, als der einfache, große Ideal-Cauſalnexus. Die Hauptſache immer dabei die Kritik des pſychologiſch-ethiſchen Charaktertypus, d. h. die Beleuchtung und Beurtheilung ſowohl des Guten, Schönen und Vortheilhaften, als des Uebeln, Unſchönen und Gefährlichen deſſelben, die Fabel ein ethiſches Muſter und Warnungsbild zugleich. —

Shakespeare und Plutarch.

— Es iſt äußerſt belehrend die Biographie Plutarch's, und Shakespeare's Coriolan daneben zu ſtudiren. Wahr iſt es, Plutarch's Biographieen ſind zur dramatiſchen Behandlung im Geiſte Shakespeare's ebenſo fertig gemacht, als die Novellen. Was dieſe römiſchen Tragödien Shakespeare's ſo ſolid und objektiv, ſo geſund und poe-

tisch wahr, d. h. in sich selbst begründet und übereinstimmend macht, was sie und ihre Charaktere so selbständig vom Dichter abgelöset hinstellt, das ist, daß Shakespeare die Tragödien aus dem Geiste und der ganzen Anschauungsweise Plutarch's so zu sagen herausdichtet, worin er gerade den entgegengesetzten Weg unserer Zeit einschlägt, die immer die Gegenwart in ihre Stoffe hineingreifen läßt und darin eben das Interesse und den Reiz gefunden zu haben meint. Es ist wunderbar, wie Shakespeare eben nur die Biographie Coriolans bei Plutarch in einen schauspielerischen Vorgang umgesetzt hat, wie er den ganzen Charakter, die Individualität und die Verhältnisse desselben aus dem Plutarch genommen, und von seinem Eigenen nichts dazu gethan hat, als die künstlerische Bewältigung. Ebenso den historischen Boden. Es ist in der ganzen Biographie Nichts, was im Drama nicht herauskäme, im ganzen Drama Nichts, was nicht schon in der Biographie enthalten wäre; selbst die Gedanken, die er mit den Gestalten, als ihre Gedanken, denkt. Alle Reden des Stückes haben zum Hauptzwecke den typischen Charakter eingefleischt, sinnlich gegenwärtig darzustellen, sein Gutes und Schlimmes, sein pro und contra kritisch zu diskutiren und zu beleuchten. Es ist eine fortlaufende Betrachtung und Kritik des Coriolancharakters; das Detail ist so, daß dieser Charakter sich darin in allen seinen Zügen auslebt, und all dies ist nichts als Ausführung des Urtheils Plutarch's über diesen Charaktertypus. So z. B. im Gespräche zwischen Mutter und Sohn, trifft die Mutter mit Lob die guten Seiten, die er hat, und markirt diejenigen, die ihm fehlen. Ebenso in den Volksscenen. Shakespeare

ſieht die Dinge der antiken Welt lediglich mit dem Auge des antiken Betrachters, Darſtellers und Beurtheilers an, und giebt ihnen nur die unmittelbare Gegenwärtigkeit und lebendige Bewegung vor unſeren Augen. Er ſelbſt verhält ſich ganz naiv zu ſeiner Darſtellung und zu ihrem Produkte. — Man ſollte denken, dieſe Weiſe, die durch die beſten Werke Shakespeare's als der Grundzug ſeiner Behandlungsweiſe durchzieht, müßte er von den Alten, und beſonders vom Plutarch gelernt haben. Wie Plutarch ſein Werk Parallelen nannte, ſo könnte Shakespeare die ſeinen eben ſo nennen. Die Aehnlichkeit iſt mir am meiſten bei Gelegenheit der Parallele des Pelopidas und Marcellus aufgefallen. „Beide opferten ſich, ihr Blut ohne einige Noth verſpritzend, wo gerade die Erhaltung und die Wirkſamkeit ſolcher Hauptleute an der Zeit war. Daher wir, dieſer Verwandtſchaft willen, ihr Leben in gegenſeitige Beziehung geſtellt haben.“ — Hier kommt der Unterſchied der antiken und der modernen Welt recht deutlich zur Erſcheinung; wir haben Gefühle für die Dinge, die ſogenannte Begeiſterung, wo die Alten das nüchterne, durch Gefühlserregung unverrückte Urtheil haben. Schiller, der beſte Repräſentant unſerer Zeit, ſtellt ſich uns begeiſtert katholiſch dar, wo er den Katholizismus darſtellen will; er wird begeiſterter Heide, um das Heidenthum zu genießen, und es uns genießen zu laſſen, Wallenſtein'ſcher Reiter, Schwärmer, und wer weiß was Alles, wo die Alten und Shakespeare ſie ſelbſt bleiben, und dieſe Geſtalten, abgelöſet von ſich, an das Maaß ihres unbeſtechlichen Urtheiles halten. Kurz, Schiller's Darſtellung einer Perſon und Sache iſt nichts Anderes, als Darſtellung der Begeiſterung für dieſelbe,

in die er sich künstlich hineinversetzt hat, um seinen Zuschauer und Leser hineinzuversetzen. Nicht die Person, oder Sache selbst, nicht die Wahrheit des Lebens giebt er uns; er giebt uns nur den Nimbus, mit welchem er jene umgiebt, den schönen Schein, der nicht sie selbst sind, sondern in die er sie eingehüllt hat. Darin liegt eine große Gefahr; denn wie die Weise der Alten uns die Erfahrung über die Dinge, die wir nicht selbst durch Erfahrung kennen lernen konnten, mittheilt, und uns dadurch für das Leben erzieht, so wird in der Schillerschen unser Irrthum, werden unsere jugendlichen Illusionen zu einer leidenschaftlichen Stärke erzogen; wir werden zu einem lediglich in der Phantasie existirenden Leben erzogen, das uns verwöhnt, blind und taub macht für die Wirklichkeit, und was das Schlimmste, ungerecht; so daß die Humanitätssaat sich endlich in ihr Gegentheil verwandelt. — Wir finden in der Darstellung des Coriolan, wie des Volkes, lediglich das Urtheil Plutarch's über beide. Das Urtheil über die Weise des Volkes, wie Shakespeare sie gefaßt, enthalten auch andere Biographieen Plutarch's, z. B. Fabius. Sollte denn unter den Biographieen Plutarch's, die Shakespeare nicht benutzt hat, nicht noch eine sein, welche einen Typus von größerem Umfange, der schauspielerischen und poetischen Gehalt hat, und zugleich ein tragisches Schicksal behandelt? Ich denke doch. So sieht z. B. die Geschichte des Tiberius Gracchus sehr danach aus, eine solche zu sein. Ich will sehen, mir die Plutarch'sche Biographie desselben zu verschaffen. — Die Schiller'sche Methode, die Leidenschaft und den Affekt, die in dem Helden dargestellt werden sollen, in sich selbst, im Autor und im Zuschauer

zu erwecken, darf nicht gewählt werden; dem widerſtrebt Alles, was wir bis jetzt über die Methode unſerer Behandlung aufgezeichnet haben. — Mitleid, Uebermaaß von Mitleid ſcheint mir die Leidenſchaft, die Gracchus ſchuldig macht. Der Menſch macht ihn zum ſchlechten Staatsbürger. Wenn er an ſeiner Sache und ihrem Rechte, d. h. hier am Erfolge verzweifelt, aber in ſeiner Mannheit gezwungen iſt, ſie auszufechten, ſo kann er in ſeiner Schuld und in ſeinem Leiden, Beides zugleich, impoſant und liebenswürdig ſein. — Das Stück dürfte nichts weiter ſein, als die Biographie, Darſtellung des Typus im Ausleben, und darin und in den Reden eigentlich weiter nichts, als die Kritik dieſes Charakters, und zwar als Plutarch's Kritik dieſes Charakters. — „Solche Menſchen nehmen kein gutes Ende", wie der Mönch ſagt, als die desperate Natur, die tragiſche Anlage Romeos ſchon bei der Verbannung drohend ausbricht. — — Was in Shakespeare's Coriolan zunächſt auffällt, iſt die gewaltſame Drängung der Handlung in der Zeit. In keinem anderen ſeiner Stücke iſt er darin ſo weit gegangen. So mit den Vorbereitungen zum Conſulwerden, wenn die Tribunen den Aedil inſtruiren, wie er das Volk bearbeiten ſoll, und der Aedil abgeht, und nach vierzehn Jamben mit dem nach Ordre bearbeiteten Volke ſchon wieder zurückkommt. Deßgleichen beſonders auch in der Kriegsexpoſition im erſten Akte. Es währt im Coriolan länger als irgendwo bei Shakespeare, bis die Handlung in's Rollen und der Zuſchauer in das Intereſſe für dieſelbe kommt. — Wie vermeidet Shakeſpeare in der Scene Coriolans mit der Mutter, wo ſie ihn bewegt um's Conſulat zu werben, das pro und contra

dem Coriolan in den Mund zu legen, so daß die beiden Ansichten miteinander stritten, dann wären die Personen Nebensache geworden, die dramatische Poesie eine rhetorische Uebung, und die Debatte hätte, unnütz für den Vorgang, dem Vorgange zuviel Raum entzogen. So spricht nun Volumnia das pro und contra zugleich aus, und wird dadurch Scenenheldin. Eine eigentliche Debatte hätte beide Sprecher in Ruhe versetzt, und wäre ein bloßer Tausch von Reflexionen geworden; etwas dem Aehnliches ist die Ueberredescene der Terzky in Wallenstein's Tod. — Volumnia spricht, indem sie sein Wesen tadelt, zugleich ihre Freude und ihren Stolz an und auf dies Wesen des Sohnes aus. Wie eine Lehrerin der Schauspielkunst spielt sie ihm die Scene vor, die er spielen soll. Dadurch dringt die Intention ihrer Rede zum sinnlichsten Ausdrucke vor, sie wird mehr als bloße Belehrung, sie wird Aktion. Der Gedanke gestikulirt. — Das Mitleid wäre für Gracchus nicht primitiv genug. Er müßte humaner, politisch-sozialer Enthusiast sein. — Dieser Idealistentypus hat etwas Sanguinisches, ja man möchte sagen, bis zur Wundergläubigkeit. — Seine Wünsche nimmt er für Versprechungen Gottes, und glaubt mit ihm rechten zu können, wenn die Dinge sich nicht seinen Wünschen bequemen, bis ihm die Wahrheit aufgeht, vielmehr, bis er, von der Schuld gepackt, sie sich nicht mehr verblenden kann. Man müßte diesen Idealistentypus auf sein Primitivstes verfolgen. —

Der tragische Widerspruch.

Man könnte sagen: das Material eines Stückes sei die Vergleichung des Handelns in einer gegebenen Si-

tuation mit einer gegebenen Natur, mit dem Handeln, welches die Situation von ihr fordert. Also im Tragischen, eine Natur in eine Situation gestellt, der sie nicht gewachsen ist, da diese gegebene Natur eben das nicht kann, was die Situation von ihr fordert, also ein tragischer Charakter ist. Dieser tragische Charakter wird nun in seiner typischen Allgemeinheit genommen, wo er nicht Einen Menschen, sondern eine menschliche Charakterform bedeutet, wie wiederum eben diese gegebene Situation typisch für eine ganze Kategorie ähnlicher Situationen dasteht. Der Gehalt der Tragödie ist nun die Unangemessenheit dieser typischen Charakterform in Rücksicht der Forderungen dieser typischen Situation. Das Schöne, Große und relativ Gute, das Zweckmäßige dieser Charakterform wird lobend herausgehoben, und ist das, was das angenehme Ingredienz der tragischen Stimmung, oder wenn man will, des gemischten Affektes ist, dessen Erwartung und allmälige Steigerung der nächste Zweck des Tragikers, veranlaßt; das Zweckwidrige der betreffenden Charakterform trifft der Tadel in Warnung, Vorwurf, Drohung und Betrachtung, und giebt so das unangenehme Ingredienz. Diese Kritik nicht als ruhige Betrachtung in Wechselreden, sondern in eine spannende Handlung verwandelt, mit charakteristischem mehr oder weniger affektvollem Gespräche; was wir sehen mit unseren Sinnen, müssen wir zugleich auch hören; die Schuld ist Das, oder geht aus Dem hervor, was als das Unzweckmäßige in dieser Charakterform dieser typischen Situation gegenüber markirt wird; das Leiden ist das Produkt jener Unangemessenheit, des unauflöslichen Widerspruches von der Richtung der Natur und den For-

derungen der Situation, der Ausgang endlich ist der Abschluß der Steigerung dieses Widerspruches durch den Tod, das Ende des causalen und idealen Nexus, welcher diese in unmittelbar gegenwärtiges Handeln und Leiden umgesetzte psychologisch-moralische Betrachtung vollends zu einem Exempel zur Selbstkenntniß und Warnung für den Zuschauer und Leser macht. — Das angenehme Ingredienz muß das unangenehme überwiegen, ohne es zu verdunkeln; am leichtesten wird dies dadurch erreicht, daß die tragische Anlage eben nur ein Zuviel Desjenigen ist, oder eben das an der unrechten Stelle und zu unrechter Zeit, was uns an dem Helden gefällt, so daß es unserer Phantasie und Sinnlichkeit gefällt, indem es unseren Verstand zur Mißbilligung bewegt. Die schauspielerische Figur muß an dieser Spannung hängen: Wird er seine tragische Charakteranlage ganz oder theilweise besiegen oder nicht? So ist im Coriolan die Spannung an diese tragische Charakteranlage gebunden; wir wünschen, er möge sie besiegen, weil wir sein Glück wünschen, wir wünschen aber auch, er möge derselbe bleiben, der er ist, der Mann, den die Natur so aus dem Ganzen schuf, weil uns dieser Mann, aus dem Ganzen geschaffen, gefällt. + So verfährt der realistische Dichter; er reinigt die typische, allgemeine Bedeutung, den Gehalt eines Vorganges aus der gemeinen Wirklichkeit, von allem Zufälligen und diesem Gehalte Fremden, und reproduzirt den Vorgang dann so, daß er wesentlich nichts Anderes ist, als Einkleidung *nur* dieses Gehaltes, aber auch *der ganzen Summe* dieses Gehaltes; daß nichts im Drama ist, als dieser Gehalt, aber von diesem Gehalte auch nichts darinnen fehlt. Der idealistische

Dichter dagegen nimmt eine Anekdote aus der Wirklichkeit, oder erfindet eine, der er alles Das abstreift, was er das Gemeine nennt, und legt nun willkürlich irgend einen Gehalt hinein, oder überhaupt Gehalt. Er entwickelt nicht organisch, er trägt zusammen. Wenn des realistischen Dichters Werk aus einem Saamenkorn den Baum, und zwar nur den Baum allmälig entwickelt, der in dem Saamenkorne unentwickelt lag, so wächst des idealistischen Dichters Werk von Außen nach Innen. Nicht das Nothwendige mit der Bescheidenheit der Natur, sondern das, was gefällt, das Schöne mit der Anspruchsfülle der Kunst. Dort wendet die Kunst alle Mittel auf, um als anspruchslose Natur zu erscheinen; hier die Natur alle Mittel, um als glänzende Kunst Bewunderung und Liebe zu ärndten. — — Wenn Tiber als Charakterfigur, wie Coriolan, behandelt werden sollte, so müßte es die entgegengesetzte sein, nämlich die immer vorschlagende Weichheit seiner Natur, wo seine Aufgabe Härte wäre, eine Weichheit, auf welche die Intriguanten mit Sicherheit bauen, Weichheit und Ungewalt über sich selbst.

Coriolan.

Was änderte Shakespeare an der Plutarchbiographie? Was ließ er ganz so? — Er ließ ganz so den Charakter, wie ihn Plutarch darstellte, seine tragische Mischung und den historischen Grund und Boden, aus dem er mit seinen Anlagen als ein solcher herauswachsen mußte, als er war. Diese seine Denkart geht durch die Gedanken aller Personen des Stückes, und die Kampfscenen des ersten Aktes führen sie und ihr Zubehör uns auf's Ge-

genwärtigſte und Anſchaulichſte vor. Merkwürdig, daß die Scene, in der Coriolan's Charakter, und die Scene, in welcher der hiſtoriſche Boden exponirt iſt, ganz ebenſo folgen, wie in der Biographie. Die Kampfſcenen ſind eine Illuſtration zu dem Paſſus des 4. Kapitels der Biographie, der Coriolan's Charakter exponirt. Ebenſo die Volksſcenen. — Statt des Auszuges des rottirten Volkes auf den heiligen Berg ſetzt Shakespeare den Straßenaufſtand, mit dem ſein Stück beginnt. In der Biographie wird Menenius vom beſorgten Senate an's Volk geſchickt, davon iſt Nichts im Stücke; die Fabel des Menenius vom Magen iſt ſchon in der Biographie. Der Krieg mit dem Volskern, die Belobung und Belehnung mit dem Namen Coriolanus, iſt vollſtändig in's Stück aufgenommen. Ebenfalls ganz ſo das Verhältniß Coriolan's zu Tullus Aufidius. Nur kleine Abweichungen im pragmatiſchen Nexus. Bei Shakespeare iſt Tullus ſchon im Begriffe, feindlich gegen Rom auszubrechen, bei Plutarch wird erſt um Coriolan's Rache willen, Gelegenheit zur Kriegserneuerung gemacht. Der Eintritt Coriolan's in's Haus des Tullus ganz wie in der Biographie. Und ſo endet auch das Stück, wie es begann, als ſchauſpieleriſch-poetiſche Illuſtration Deſſen in Coriolan's Natur, was ſein tragiſches Schickſal im Leiden und im Ausgange nothwendig macht, was zugleich ihm unſer bewunderndes Mitleid ſichert, und uns den Ruf auslockt: Daß er doch das, was er war, nicht zu ſehr geweſen wäre, nicht ſo ſehr, daß er daran untergehen mußte! Und doch — wäre er es nicht ſo ſehr geweſen, würde er uns nicht ſo wohl gefallen haben. Alſo der Inhalt, die Abſicht einer Tragödie: uns ein handelnd und

leidend gegenwärtiges, poetisch-schauspielerisches Bild eines Menschentypus zu geben, das um seines Poetischen und Schauspielerischen willen uns gefällt, ein solches Bild eines solchen Typus, der als sein Selbstverderber uns genugsam gefällt, um trotz dieses, ja um dieses Selbstverderbens willen, einige Stunden lang ein angenehmer Gegenstand unserer theilnehmenden Betrachtung, und eine Lehre für uns zu sein, an der keine Absichtlichkeit uns verstimmt. Daß das und das, was uns wehe thut, in der Welt ist, und vielleicht sein muß, obgleich uns sein Zweck ein Räthsel — nicht daran wird der Gedanke in uns lebendig gemacht, sondern es wird gezeigt, wie Schuld und verkehrtes Handeln, wie Leidenschaft in's Verderben bringt, und zwar wird nicht das Warum als ein Räthsel, sondern als eine Vernunftnothwendigkeit in vollster Klarheit vor Augen gestellt, die wir, sowohl jenes Handeln wie seine Motive, in einem menschlichen Typus dargestellt, der unserem Schönheitssinne gefällt, völlig billigen müssen. In dieser Hinsicht steht die Shakespearische Tragödie als die harmonische der alten griechischen und der neueren Schiller'schen gegenüber, in welchem das Tragische eine unaufgelöste Dissonanz bleibt, und ebendeßhalb uns interessirt. — — — Coriolan ist seiner Natur zufolge ein Sichselbstverderber; die Anderen sind nur Anlässe und Werkzeuge für ihn, sich selbst zu verletzen. Es scheint, seine tragische Anlage ist die Zornmüthigkeit; er hält, wie Aristoteles, diese für Mannhaftigkeit. Man könnte meinen, Shakespeare habe Seneka's Abhandlung „über den Zorn" vor sich gehabt. — Bei Gracchus müßte es Zorn aus Jugendrigorosität sein, oder auch aus Humanität. —

Man könnte das Uebermaaß der Leidenschaften, die Unmacht des Geistes dagegen, durch welche ihre Träger ihre eigenen Verderber werden, den Zorn der betreffenden Leidenschaften nennen. Aehnlich scheint mir Seneka die Sache betrachtet zu haben; es scheint, daß er alle Leidenschaften, die den Grad der Unmacht des Geistes erreichen, unter dem Zorne versteht. Die drei Haupthandlungen Coriolan's, sein Benehmen gegen das Volk, der Racheentschluß und das Aufgeben der Rache zu seinem Untergange, gehen durchaus nicht aus Einer und derselben Leidenschaft hervor; die erste aus Aristokratenübermuth, die zweite aus Rachsucht, die dritte aus Pietät. Ferner zu beachten, daß diese drei Züge extreme sind. — Das, worin Shakespeare von der Biographie abgeht, ist zugleich eine Reihe schauspielerischer Effekte. So weicht die Verbannungsscene mit ihren nächst vorhergehenden Causalgliedern ab, das weitläufig Begebenheitliche wird in Zeit und Ort zusammengezogen. Die Verbannung wird dramatisch und schauspielerisch aus dem Charakter, aus der tragischen Anlage im Charakter des Helden motivirt, das blos Begebenheitliche der Biographie wird vielfach ignorirt. Die Situation verlangt von ihm, und er will, ihr nachgebend, Das, was er seiner Natur nach nicht kann, und was, natürlich mißlingend, die Situation verschlimmert, und die Unangemessenheit des Charakters und der Situation vergrößernd, ihn nothwendig zum Verderben führt. Die Begebenheit wird ganz Charakterspiel, und zwar so, daß große Spannung daran hängt, ob es Coriolan gelingen wird oder nicht, die Rolle, die er unternimmt, durchzuführen. In der Biographie ist Alles gegeben, außer der Art des Werbens um das Consulat, und daß

dies die erregende erste Ursache der Verbannung ist. Er hat die Quintessenz von dem Begebenheitlichen ausgezogen, die Lücken getilgt, die Wiederholungen weggelassen. —

Allgemeine Form der Shakespeare'schen Komposition.

In den meisten Tragödien Shakespeare's ist eine Art Sonatenform anzutreffen, welche in der Mitte das Thema, die Charakteridee des Helden mit dem Gegenthema — dem anderen Faktoren des tragischen Widerspruches — in die innigste Wechselwirkung und Kontrastirung bringt, in sogenannten Gängen die Motive des Thema's sich harmonisch und kontrapunktisch charakteristisch an- und gegeneinander ausleben läßt, worauf der dritte Theil wieder ruhiger das ganze Thema bringt, in der Tragödie aber in der parallelen Molltonart. Im ersten Theile werden die Motive gegeben, die dann im zweiten auf Leben und Tod sich auf den Hals rücken, d. h. die sogenannte Verwickelung eingehen, und die Spannung leidenschaftlich machen; als dritter Theil folgt die Auflösung der krampfig verschlungenen Motive, in der beruhigenden Gewißheit des Ausganges, die ausklingende Beruhigung und Versöhnung, die Rührung und Erschütterung über das sich auslebende Produkt des zweiten Theiles. Die Spannung wird zur reintragischen Stimmung, die Ungewißheit zur Ergebung, die Furcht zum Mitleide. — Im ersten Theile exponiren sich die Faktoren des Widerspruches, und ihre Verkörperungen in den Verhältnissen des Helden, im zweiten erhitzen sie sich, und treffen zusammen, und brauen im wilden Gegeneinanderaufsieden das Schicksal, über welches im dritten die Stimmung in

Erhebung feierlich ausklingt. So sehen wir im Coriolan die erst blos genannten Motive sich jedes für sich ausleben, im Verhältnisse Coriolan's zum Volke, zum Feinde, zur Mutter, das gefährliche Erselbstalleinseinwollen, sich nicht nach Anderen, und in die Umstände Schickenwollen und. -können; und die ebenso gefährliche Abhängigkeit von der Mutter. Jede dieser zwei Situationen allein wäre weniger gefährlich, und er könnte dabei heil bleiben; aber daß sie zusammen sind, daß die zweite ihm die Aufgabe aufzwingt, der die erste ihn unangemessen macht, das macht beide zu tragischen, und führt zu Leiden und Untergang. Will er ein Mensch aus dem Ganzen sein, so muß er es auch ganz sein, will oder muß er blos der Selbstbestimmung seiner Natur folgen, so sollte er nicht der Mutter den gewaltigen Einfluß auf ihn einräumen wollen oder müssen. Die Mutter bringt ihn dazu, sich um das Consulat zu bewerben; das Widerstreben, die Unangemessenheit seiner Natur dabei macht, daß die Bewerbung eine vergebliche wird; seine Natur rächt sich durch das gefährliche Herausfagen alles Dessen, was er gegen das Volk und ihre Rechte auf dem Herzen hat. Ginge er nun aus dem Lande, und ließe die Zeit machen, die seiner Verdienste schon bedürfen wird, er bliebe heil; aber die Mutter will, er soll abbitten; das macht die Sache noch schlimmer, es ist eine neue, unmögliche Aufgabe. Die Verbannung macht, daß er seinen Feind zur Rache gegen das ihm durch seine Schuld mit feindliche Vaterland wirbt; so wirkt sein Leiden und seine Schuld

Schuld, die wieder zum Leiden führen muß. Aber dem völligen Untergange verfällt er doch dadurch, daß er der Mutter noch einmal den allmächtigen Einfluß auf

sein Wollen und Thun einräumt; dadurch wird ihm die Verbindung, die er mit seinem alten Feinde und Nebenbuhler eingegangen hat, tödtlich. Wir haben also eine Reihe unlöslicher Aufgaben. Die erste stellt sein Verhältniß zur Mutter dar, und was in diesem Verhältnisse von seiner eigenen Natur ist, die sich eben eine unlösbare Aufgabe stellt, so, daß er seine Natur nicht in Anschlag bringt, oder daß er dann ihrer nicht Herr wird, sie macht sein Verhältniß zum Volke unlösbar; die zweite ebenso. Nun stellt ihm sein Verhältniß zum Volke die dritte Aufgabe, die er eingeht in der Verbindung mit dem alten Feinde und Nebenbuhler; diese Aufgabe macht sein Verhältniß zur Mutter zu einer unlösbaren, die vierte, die dem Feinde gegenüber die Unterwerfung seiner Natur unter die Klugheit fordert, macht diese seine Natur unauflöslich. So ist in jedem dieser Verhältnisse nur eine Verkörperung eines Hauptzuges des Kontrastes seiner Natur. In seiner Mutter ist seine eigene Natur, aber mit der ihr Gefährliches balancirenden Gewalt über sich selbst, sein Stolz, aber in Unterordnung unter die Forderungen der Situation an die Klugheit in Handlung gesetzt, und so mit seiner Natur kontrastirt. Räumt er ihr solchen Einfluß auf sich ein, so sollte er auch ihre Natur zu der seinen machen. Er giebt dem Feinde dadurch, daß er seiner Mutter seine Rache opfert, den Vorwand zu seinem Untergange. Nach dem, was er im Dienste seines Volkes den Volskern angethan, durfte er nicht in ein freundliches Verhältniß zu diesen treten, oder mußte in diesem konsequent aushalten. So folgt aus jedem seiner Verhältnisse eine faktische Lehre. Die dargestellte, oder im Stücke ausgesprochene Kritik

aber verfolgt nur sein Verhältniß zum Volke, und darin seine tragische Charakteranlage, Stolz ohne Klugheit, Stolz bis zur Verachtung der Klugheit, die dem Stolze eine so nöthige, unentbehrliche Begleiterin und Führerin durch's Leben ist. Noch ist zu erwähnen, daß Coriolan der einzige Shakespeare'sche tragische Held ist, der eines gewaltsamen, unnatürlichen Todes stirbt, ohne eine Blutschuld zu haben, wie sogar der milde Brutus eine hat im Mitmorde Cäsar's. —

Die innere Kritik in Shakespeare's Dramen.

Sehr zu bewundern ist, wie Shakespeare die Kritik, d. h. das Urtheil des Einen über den Anderen, oder über ihn selbst so unendlich zu variiren weiß, wie er es nicht allein in beschriebenes Handeln, Agiren, sondern in dargestelltes Handeln zu verwandeln weiß. So ist z. B. die berühmte Zwist- und Versöhnungsscene zwischen Brutus und Cassius nichts als dargestellte Kritik des Anderen und seiner selbst in dem Munde der beiden Männer. Ebenso in der Hetzrede des Antonius nichts als Kritik Cäsar's und seiner selbst, direkte und indirekte. Wirklich ist solche Kritik des Einen über den Anderen die sinnlichste und lebendigste Darstellung zugleich der Situation, des Verhältnisses jenes Einen zu jenem Anderen, und zugleich Charakteristik beider. So wäre die Shakespeare'sche Tragödie wesentlich unmittelbar und durch Aussprechen dargestellte Kritik eines anthropologisch-pragmatischen Typus, das Gute und Schöne, die Kraft ꝛc. an demselben anerkennend, das Gefährliche daran — die tragische Anlage des betreffenden Charakters — aufweisend, mit Tadel und Warnung. Die Leidenschaft und die Situation sind

es, durch welche und an welchen diese tragische Anlage als Verderberin ihres Besitzers erscheint. Kein Held Shakespeare's geht durch eine Situation oder eine Leidenschaft allein unter, ohne diese tragische Anlage, welche eben die Unangemessenheit der Natur des Helden ist zu der Aufgabe, welche Situation und Leidenschaft ihm stellen, und aus welcher das Leiden hervorgeht und die Schuld, und schließlich der Untergang. —

Die tragische Anlage des Charakters.

Die tragische Anlage muß durchaus sinnlich erscheinen können, weil sie der Schmied des eigenen Schicksals und das schauspielerische Hauptmoment zugleich sein muß; sie darf nicht zu der theoretischen Seite des Charakters gehören, sondern zu der pragmatischen, zur sinnlichen. Wiederum, je größer der sinnlich erscheinende Kontrast zwischen Dem, was die Aufgabe von dem Helden fordert, und der Unangemessenheit seiner Natur, d. h. je stärker Das sinnlich ausgeprägt ist, was diese Natur, der Aufgabe nachzukommen, unfähig macht, und zugleich je klarer, ja bis zu sinnlicher Deutlichkeit Das herausgestellt ist, was die Aufgabe fordert, und in je unmittelbarere Gegenwärtigkeit, je näher zusammengerückt in Zeit und Ort sie einander und uns zugleich auf den Hals gerückt sind, desto dramatischer. Wie ist uns eben eingeprägt, wie Coriolan sein muß, um das wüthende Volk zu gewinnen, die Mutter spielt es ihm in einer kleinen Scene vor, und wie leuchtete es aus allen seinen Reden, aus denen, die den Entschluß aussprechen, daß er so sein, so reden, sich so geberden will, wie die Mutter ihm räth, so deutlich hervor, daß er nicht so sein, nicht so

reden, nicht so sich geberden, nicht so fein und nur scheinen wollen kann, als er meint, daß er es können werde, und in welchem drastischen Kontraste steht nun sein wirkliches Sein, Reden, Sichgeberden vor dem gegenwärtigen Volke wenige Minuten später zu seinem Entschlusse, als Illustration. Ein anderer Kontrast ist oft im Richard III. zu finden, der: zwischen dem angenommenen Scheine, wie er sei, und der Wahrheit, wie er ist. Mit wie grellen Farben und starken Zügen ist uns eingetieft, wie er in Wahrheit ist, und zwar gewöhnlich unmittelbar vorher oder nachher, ehe der in eben so lebhaften Farben und starken Zügen aufgetragene Schein sich uns repräsentirt, so z. B. das Erstaunen und der Hohn nach der gelungenen Werbung um Anna. Ein dritter Kontrast, der zwischen Sein und Schein, aber ohne Absicht, ja ohne Wissen der Person, an der er erscheint; Ophelia. — Man sieht, daß den mehreren Verhältnissen, die Aristoteles als tragische Erfordernisse anführt, das Eine Moment des Kontrastes zwischen dem Scheine und der Wahrheit oder auch des Kontrastes von einem Vorher und Nachher, zu Grunde liegt, welche beide ziemlich auf einen hinaus kommen, da das jetzt noch bestehende Glück, das, wie wir bereits wissen, bald zu seinem Gegentheile werden wird, sich zu diesem wie Schein zur Wahrheit verhält. Es giebt unzählige Fälle, nicht blos im Kontraste des Wahnsinnes, in denen die Meinung einer Person von ihrer Situation im grellsten Kontraste steht mit unserem Wissen um ihre wahre Situation. — Wie sinnlich kräftig hat Shakespeare den Kontrast zwischen Leidenschaft und Gewissen im Macbeth hingestellt, durch die dargestellte Gewalt des Gewissens,

durch welche die anfänglich noch stärkere Gewalt der Leidenschaft dadurch mit dargestellt ist, daß er dieselbe die Kritik des Gewissens besiegen läßt. —

Tiberius Gracchus. Shakespeare's Charakteristik.

Mommsen's Urtheil über Gracchus stimmt mit dem meinen überein; Tiberius ein Mensch, der etwas beginnt, worauf er nicht angelegt ist, der deßhalb zu weit geht, und nicht weit genug. In Verfolgung seiner Aufgabe geht er zu weit, denn sein Werk ist Revolution, nicht Reform; er geht nicht weit genug, da er die Revolution nicht durchführt. Mommsen meint, die Anklage, er habe nach der Krone getrachtet, sei richtiger so gestellt: er habe nicht nach der Krone getrachtet, was er konsequenterweise hätte thun müssen, da sein Beginnen nur als Weg dazu Sinn und Berechtigung gehabt hätte. Also der Typus eines idealistischen Jünglingspolitikers, der mit der Natur stimmt, und auch schauspielerisch ist, da er in der zweiten Hälfte bewußter Schauspieler dem Volke und Allen gegenüber ist. Die Gestalt hätte ihr Gericht in sich selbst; es gehörte nur ein Shakespeare dazu, sie auch in der zweiten Hälfte noch imposant und interessant zu erhalten. Wirklich ist es wunderbar, wie Shakespeare's Charaktere uns so imponiren können, daß wir uns der Theilnahme an ihnen nicht schämen dürfen, ohne daß er ihre Schwäche verbirgt. Besonders Hamlet ist hier ein wahres Wunder. Dieser, dem ruchlosen Könige gegenüber feig verbissene, den Frauen gegenüber so muthige und rücksichtslose, durch die Tapete und mit fremder Hand — die Güldensterne ꝛc. — meuchelnde Schwächling, im Handeln ein Nichts, im Reden und

Reflectiren ein Genie, und ein eitles, dessen Hauptvergnügen es ist, sich selber reden und reflectiren und witzeln zu hören, ein schwacher, selbst im Intriguiren schwacher Intriguant; was ist es doch, das uns an Diesem so gefällt? Zumal, da er selbst noch seine schwache Seite beleuchtet? Es ist doch wohl nichts Anderes, als der schauspielerische Reichthum der Rolle, der Reichthum von Tönen, und die furchtbare Wucht der Situation, von der wir fühlen, daß der nicht eben ein völliger Schwächling sein muß, der ihr unterliegt. Der Dargestellte ist ein Schwächling, aber die Darstellung ist voll Kraft, und reizt beständig unsere Sinnlichkeit, und beschäftigt unseren Geist; am Ende ist es doch nur die Langeweile, das schwache Interesse, was uns an neueren Tragikern verdrießt, und wovon wir irrig die Schuld auf die Schwäche der Helden schieben, die eigentlich in der Schwäche des Darstellers, der Darstellung liegt. Die Leerheit, das Gemachte, Abstrakte dieser Gestalten, der Katechismus, die in die Augen schlagende Absichtlichkeit in Allem, besonders in kleinen Künsten, die denen eines schlechten Taschenspielers gleichen, und uns nicht täuschen, da wir schon öfter gesehen, und auch jetzt wiederum genau sehen, wie sie es machen. Diese Helden sind keine Ideale, sie stehen nicht über dem menschlichen Durchschnitte; das sind am Ende die Shakespeare'schen auch nicht; aber die der Neueren sind nicht einmal Menschen, nicht Menschen, die Gott oder die Natur, sondern die ein Flickschneider gemacht hat, wie Kent sagt. Die Gespräche sind nicht allein uninteressante, sondern es sind gar keine Gespräche; nur ein mühselig gemachter Katechismus. Sprache, Situation, alles Andere muß und darf nur den Zweck haben, die individuelle Gestalt zu

zeichnen. So wie sie zum Sprachrohre des Dichters wird, sobald sie etwas Anderes thut, als sich darstellen, hört das dramatische Interesse auf; es kann uns wohl der Dichter interessiren, ja die Schönheit der Sprache und Gedanken an sich uns gefallen, aber diese Vorzüge entschädigen uns vor der Bühne durchaus nicht für den Mangel an Darstellung der Gestalt. Das Tragische und Poetische des Stückes, alles Wirkende darin, wird erst dramatisch wirkend, wenn es völlig zur dichterisch-schauspielerischen Selbstdarstellung des individuellen Charakters geworden ist. Unsere Dichter meinen die Gestalt zur Darstellung der Situation, zur Erregung und Erhaltung der Stimmung zu benutzen, aber der Irrthum liegt darin, daß die Gestalt selbst vernichtet ist, so lange sie nicht sich darstellt, daß hier die Erhaltung derselben nur ein fortwährendes, stetiges Schaffen sein kann; daß also die Darstellung der Situation nur geschehen darf in und durch Darstellung der Gestalt. Jeder Pinselstrich, der nicht an der Gestalt malt, wischt von dem bereits Gemalten etwas wieder hinweg. Alles muß von der individuellen Gestalt ausgehen, und wiederum auf sie ausmünden; selbst die Spannung muß an das Charakteristische der Gestalt sich knüpfen. Wie wird er handeln? was wird er thun? nicht „was wird ihm begegnen"? Denn dies ist die epische Spannungsformel, und bezieht sich auf das Ereigniß, auf die Begebenheit. Die Gestalt ist eben nichts Anderes, als ihre Individualität, versteht sich, typische Individualität, denn eine andere giebt es für den Künstler nicht. Nicht das Schöne an sich gefällt, d. h. der abstrakte Gedanke des Schönen, sondern seine concrete Darstellung, seine künstlerische Wirklichkeit, die illusorische

Darstellung desselben. Schön ist nun keine einzelne Rede, kein einzelner Zug, kein einzelnes Thun ꝛc., sondern die ganze Gestalt, die Uebereinstimmung der Züge zu einer illusorischen Darstellung. Daher ist die Julia schön, aber nicht die Thekla. Daher kann nur das schön sein, was wahr ist, Alles Andere kann nur schön sein wollen, d. h. die Absicht des Dichters verrathen, etwas Schönes zu schaffen. Schönheit und Wahrheit sind der Sache nach dasselbe; nur dem Medium nach, durch das sie auf uns wirken, verschieden; Wahrheit ist die Uebereinstimmung eines Reichthums von Zügen für den Verstand, Schönheit die Uebereinstimmung, Einheit, einer Mannigfaltigkeit für den unmittelbaren Sinn. Die eine ist das mittelbar, was die andere unmittelbar ist, daher lassen sie sich ineinander auflösen; die Uebereinstimmung, welche durch öfteres Denken so geläufig wurde, daß wir sie zugleich auffassen, ist Wahrheit zur Schönheit geworden, und so kann im Kunstwerke alle Wahrheit zur Schönheit werden, wie sich alle Schönheit durch Ueberdenken ihrer einzelnen Momente als Wahrheit muß ausweisen können. —

Stufenfolge der Künste.

In der Stufenfolge der Künste des Raumes, der bildenden Künste, ist ein Hinstreben zu möglichster Beseelung, in der der Künste der Zeit ein Hinstreben nach immer stärkerer Verleiblichung; beide treffen in der dramatischen Kunst, als in dem höchsten, jenem ihren Streben erreichbaren Punkte zusammen. Baukunst, Skulptur, Malerei → Drama ← Epik, Lyrik, Musik. Die bildenden Künste geben den Leib, zu welchem wir die Seele selbstthätig hinzuthun müssen, die Zeitkünste

geben die Seele, zu der wir den Leib ergänzen müssen; die dramatische Kunst giebt einen beseelten Leib, eine verleiblichte Seele, Gestalt und Bewegung, Sein und Leben zugleich. —

Die Darstellung des sittlichen Unwillens.

In welchem Grade ein ästhetisches Element unser Gefallen erregt, in dem Grade fördert es die poetische Illusion. Ein Moment, welches dies in hohem Grade vermag, ist die lyrische, rhetorische und dramatische Darstellung des sittlichen Unwillens. Dramatisch kommt dies besonders als ein Theil des tragischen Leidens zu seiner Geltung. Rüstige Verzweiflung, Reue, als Ausbrüche des sittlichen Unwillens gegen Andere, und gegen sich. Es ist ein nöthiges Ingredienz, weil ohne dasselbe der leidende Mensch zum gequälten Thiere herabsänke, und ebenso, weil es von selbst zur schauspielerischen Aktion wird. Und wirklich scheint namentlich den Deutschen — eben weil sie eine gedrückte Nation waren — nichts so wohl gefallen zu haben, und nach ihrem Geschmacke gewesen zu sein, als das endliche Aufbegehren des Getretenen gegen den Treter. Darin liegt zugleich ein Schein von Muth und Geradheit, und es gehört psychologisch in die ästhetische Kategorie der rüstigen Verzweiflung. Am stärksten natürlich folgt der Beifall, wenn das Schelten des Helden gegen einen Druck geht, welchen das Publikum als Nation, oder sonst etwa, noch kürzlich empfunden hat, den es also kennt, und der in zahllosen Associationshacken hängt, oder den es noch empfindet. Auch ein Analogon kann hier schon stark wirken. So ist es mit Ausartungen vom Sittlichen, besonders in den einfachsten

Pietätsverhältnissen, weil da am wenigsten zu denken ist, z. B. bei Lear's Leiden von den Töchtern. Wohl jeder Zuschauer hat irgendwo seinen Theil Druck; in den beredten Zeilen, worin der Held sich momentan von dem seinen löset, empfindet der Zuschauer eine momentane Lösung seines eigenen Theiles. Schon Aeschylos hat in seinem gefesselten Prometheus diesen Ton sehr glücklich angeschlagen. Die christliche Mythologie gewinnt ihre Gewalt über das Gemüth hauptsächlich durch den Unwillen über Christi Peiniger, den sie in uns erregt. Wo der Held den Zorn verhält, da thut ihn der Zuschauer hinzu, und wird dadurch mitthätig, und durch diese Mitthätigkeit um so tiefer interessirt. Es ist nur wohl zu bedenken, daß der getretene Held nicht völlig unschuldig sein darf, er muß sein „ein Mann, der mehr leidet, als er gesündigt hat" (Lear), aber doch einer, der gesündigt hat. So geißelt und kritisirt Lear die Unnatürlichkeit seiner Töchter, und darin, ohne es zu wissen, die eigene Unnatürlichkeit, welche der seiner Töchter erst die Macht gegeben hat, ihn zu treffen. Daß wir aber dies wissen, das macht unsere Empfindung eben erst zur tragischen, das Drama des Dichters zur Tragödie. Man kann sagen: diese sittliche Entrüstung des Helden im Leiden, oder als Leiden, giebt dem Helden selbst, da er der getretene, unterliegende Theil ist, jenes Imposante, wodurch er stets über den Tretern zu stehen scheint. Aus der Fruchtbarkeit dieses ästhetischen Elementes ist wohl auch die Entwickelung der deutschen Poesie nach der revolutionären Seite zu erklären. Da ist der Bauer, oder Förster, der gegen den Amtmann, der Bürger, der gegen den Minister, der Ritter, der gegen Fürst und Kaiser, der Kaiser endlich, der gegen den

Papst die Sprache der sittlichen Indignation spricht, und physisch getreten, moralisch tritt; ja gar der Mensch, seinem Gotte gegenüber, von dem er Rechenschaft haben will für allerlei, was ihm in dessen Weltordnung als Unrecht erscheint. Hamlet hat sich wohl hauptsächlich durch seine sittliche Entrüstung und ihren beredten Ausdruck das Herz der damals wie Hamlet vielfältig getretenen und muthlosen deutschen Nation erworben; hier lernten Deutschlands Lyriker und Dramatiker der dargestellten Indignation Gewalt; nur vergaßen sie, daß der scheltende Held selber Schelte verdiente, oder sie glaubten, ihre Helden dürften das nicht, um nicht diese Gewalt ihrer eigenen Ausbrüche zu schwächen. Ein Element an Kraft diesem ähnlich, ist das Lob des begeisterten Mitleides, welches schon ein Recht hat, ungerecht zu sein, überhaupt die Begeisterung des Mitleides für einen Leidenden. Diese beiden sind die hauptsächlich bewegenden Mächte der Tragödie. Sie stellen die zwei Seiten oder Ingredienzien der tragischen Stimmung, wie die Idealisten sie faßten, dar: Schmerz über das Leiden eines Menschen, Freude über die Schönheit dieses Menschen. Dabei vergaßen unsere Idealisten nur, daß auch eine Freude über die Gerechtigkeit des Lebens, eigentlich des Dichters, hinzukommen muß, um den möglichst harmonischen Eindruck hervorzubringen. Diesen findet man bei Shakespeare. Das Schöne läßt er untergehen, nicht weil es schön ist, sondern weil es selbst eine Schuld enthält. —

6. Studien aus dem Jahre 1865.*)

Objektivität der dramatischen Dichtung.

Wenn der dramatische Dichter hinter seinem Werke verschwinden soll, wie die Natur es thut, so muß er sich ihr auf das Aeußerste in seinem Verfahren ähnlich zu machen trachten. Welchen ihrer Eigenschaften muß er daher nacheifern? d. i. worin muß er ihr gleichen? worin nicht? Das darf er nicht nachahmen, was aus der ungeheuren Expansion und der Unendlichkeit ihres großen Dramas folgt, weil sein Werk kein unendliches sein kann, aber ein geschlossenes sein muß; das letzte wird es für uns erst sein, wenn es überhaupt sein kann, am Ende des großen Dramas. Geschlossen, d. h. es muß einen gegebenen Anfang haben, alle seine wesentlichen Ursachen und Folgen müssen in das Werk fallen bis zu einer letzten Folge, die die Reihe für unser Interesse abschließt. Es liegt nun auf der Hand, daß ein Werk, welches alle seine wesentlichen Ursachen und Folgen in sich enthalten soll, und dessen Vorstellungsdauer einige Stunden nicht übersteigen soll, nicht aus der Breite des Daseins geschöpft werden darf. Dazu ist das Drama

*) Manuscriptheft Nr. 6. gr. 8°. 21 Seiten.

des Dichters, nicht, wie das der Natur, um seiner selbst, sondern um einer Versammlung von Zuschauern und Hörern willen da. Es muß also seine Motive erkennbar machen. Zugleich muß es auf die Natur des Menschen berechnet sein. Also ein Kompromiß zwischen der Wirklichkeit der Dinge und dem Wunsche des Menschen, wie sie sein möchten. Wahre Schönheit der Darstellung, Ordnung der Schicksale nach dem moralischen Gefühle. Ist nun dies der Punkt, wo die Absicht des Dichters (im Plane) in das Spiel kommt, so muß doch die Ausführung diese Absicht wieder möglichst maskiren. Ein Stück des großen Dramas, d. h. eine Anzahl Handlungen, eine Zahl von Charakteren, aber durchsichtig und geschlossen, d. h. mit der Eigenschaft, die jenes große Drama als ein Ganzes hat, für höhere Geister; so ausgeführt, daß es, wie jenes, eine gegenwärtige, absichtslose Wirklichkeit erscheint. Also ein Stück Wirklichkeit, welchem die Gesetze der ganzen Wirklichkeit, und in der Fügung des Materiales, die Gesetze des menschlichen Geistes, der Vernunft, zu Grunde gelegt sind, denn diese Fügung liegt gewiß auch schon im Ganzen der Wirklichkeit, das wir nur nicht übersehen können. Den Charakteren und Vorgängen, dem Dialoge darf man die Absicht des selbst individuellen Dichters nicht ansehen, er muß sich zur möglichsten Objektivität ausgebildet haben, d. h. er darf seine eigenen individuellen Neigungen und Gesinnungen nicht in sein Werk hinübertragen. Zunächst darf er als Dichter gar keine individuellen Neigungen, z. B. für gewisse Arten der Charaktere, der Gegenstände, der Behandlung in sich dulden; in gleicher Unbefangenheit muß er allen diesen gegenüberstehen, und nicht

wählen, was er gern hat, sondern was sein Werk bedarf. Er muß jedem Stoffe gerecht zu werden versuchen, jeden Stoff nach und aus seinen eigenen Bedingungen entwickeln, und besonders die Grundidee unverfälscht aus dem Stoffe nehmen, nicht willkürlich eine hineinlegen; er muß nicht seinen inneren Sinn mit dessen Individualitäten in den Stoff und das Werk einhauchen, sondern sein innerer Sinn muß lediglich das Haus des Werkes werden, der Mutterleib, in welchem der Keim sich nach seinen eigenen Bedingungen entwickelt, welcher diesem Das zuführt, was dieser braucht, und Das abscheidet, was ihm nicht wesentlich ist. Der Dichter darf nicht sich in das Werk, sondern er muß dieses in sich hineinbilden. Beide müssen stets voneinander losgelöset sein. —

Der parenthetische Ausdruck. Die Retardation.

Es ist wunderbar, welche Fülle und Wucht der Gegenstand erhält durch die Retardation durch Parenthese in Parenthese, durch die Umschreibungen desselben; wie er eingetieft wird, als hätten wir, wer weiß wie lange, davon sprechen gehört, wie die Rede selbst und darin die Gestalt des Redenden plastisirt wird. Erstaunlich, welche Zeit die Methode erspart, nur Einen oder wenige Gedanken durch Umschreibung und Parenthese so zu entfalten, daß man meint, ein ganzes Gedankenfüllhorn geleert zu haben, eine Masse von Gegenstand, Stoff, während doch nur eine dialogische Auftreibung stattfindet. Eine Scene kann aus wenigen eigentlichen Hin- und Herreden bestehen, von denen jede einen Schritt vorwärts thut, und die dann nur durch dialogische Kunst entfaltet sind, so daß viele Glieder zu sein scheinen, wo nur

wenige oder gar nur eines ist. So müßte jedem Gespräche ein aus wenigen Reden bestehender Katechismus zu Grunde gelegt werden, der das zu wissen und zu bereden unbedingt Nöthige enthält. Ein auf das Allernothwendigste reduzirter Stoff, dialogisch ausgeschwellt. Der Charakter des dramatischen Dialoges ist scheinbare Abwesenheit jeder Disposition, eine Art künstlicher formeller Konstruktionslosigkeit, scheinbare Verzehrung der Form, soweit diese vom Dichter als solchem kommt, durch den Gegenstand, künstliche Einkleidung durch den Sinn. Gleichsam ein stetes Durchbrechen des unmittelbaren Sinnes durch die formelle Geregeltheit des Ausdruckes. Wie eine lebendige Hecke üppig ihr lattenes Gerüst überschwellt und überrankt, und doch von dem Gerüste in gerader Linie erhalten wird. — Man muß die Kunst des Dialoges in all ihren großen und kleinen Mitteln studiren. So kann z. B. das erst noch etwas Anderes bringen, als was nach Frage oder nach logischem Zusammenhange zunächst erwartet wird, Seelenzustände malen helfen. Dies läßt den lyrischen Rhythmus eines ganzen Gespräches nicht aufkommen, der undramatisch ist; es mäßigt und kühlt beständig die Spannung, wo diese zu leidenschaftlich werden könnte, wie es auch im Gegentheile dieselbe stauend vermehren kann, es giebt Gelegenheit zur Charakteristik der Personen, zur Vervollständigung der Motive, zu poetischer Ausmalung, zur Repräsentation, zur plastischen Breite und Dicke des Dialoges. Auch an sich, in Ruhe, ist es das Palladium des dramatischen Dialoges. Diese Retardation macht geistigen und poetischen Charaktergehalt möglich, und erhält doch immer beim Gegenstande, es ist das Hauptmittel zur objektiven

Ruhe und plastischen Kühle der Repräsentation. Auf dieser Kunst beruht auch hauptsächlich das Wuchtige bei Shakespeare. — Wie der dramatische Vorgang nur stilisirte Wirklichkeit ist, so soll es auch die dramatische Sprache sein. Aber so, daß ihre Wirklichkeit weniger im Einzelnen als im Ganzen liegt. Wie im Freskobilde, welches auch für einen ferner stehenden Betrachter, die Umrisse härter, Alles wuchtiger, breiter, nachdrücklicher behandelt, sonst in der Qualität der der Wirklichkeit, des Lebens gleich. — Auf welche Weise nun fügt Shakespeare seine Parenthesen ein? Er hat zwei Arten; die eine giebt dem Satze das Plastische, wuchtig Retardirende, die andere aber gewinnt es durch Ueberwachsen über die Unterordnung und treibt die Form des Satzes aus den Fugen, sie bringt so das dramatische aus der Construktion Fallen zu Wege. Eine andere Art zerstört durch ihre heftige Ironie die Form gleich völlig im Hinzutreten, so daß der Verstand gar keinen Versuch macht, um den Zusammenhang mit Dem, was folgen sollte, zu erhalten, sondern Zusammenhang und Folge zugleich aufgiebt. So z. B. der Anfang des Othello; Jago's Rede „drei Mächtige aus dieser Stadt" ꝛc. Hier ist der einfache Grundgedanke durch Parenthese, oder Parenthese in Parenthese ausgeschwellt, so daß der todte Mechanismus einer künstlichen Periode zu einer gestikulirenden künstlerischen Folge von freigelassenen Sätzen, zu einem lebendigen Organismus wird. Der für Jago charakteristische Thätigkeitstrieb, die Unruhe und Geschäftigkeit der Intriguensucht ist immer wieder retardirt durch ganz kurze parenthesische Brocken, so daß dies Retardiren selbst etwas von jener Unruhe und vom Mangel an Behagen hat. Wie viele

Umschreibungen des „ein Michael Cassio", in denen seine mißgünstige Kritik sich, den Affekt auslebend, eine Güte thut, sind hier als Parenthesen und Parenthesen in Parenthesen verwandelt, vorwärts treibend und retartirend zugleich. Man könnte sagen: Es sind Umschreibungen seines inneren Verhältnisses zu Cassio, in deren Häufung seine unruhige und echauffirte Mißgunst sich selbst treibend stauet. — Auffallend ist es doch, daß alle Reden in Shakespeare's Drama, die ich bis jetzt untersucht habe, und darunter die längsten und lebendigsten, die scheinbar eine ganze Reihe selbständiger Sätze zu sein scheinen, sich auf einen einzigen kurzen Satz zurückführen lassen, durch bloße Ignorirung der Interpunktion und durch Herauswerfen von Zwischensätzen, — Parenthesen im weitesten und engsten Sinne; und daß dieser Satz ohne irgend eine Veränderung, ganz wie er ist, nicht allein ein formell ganz richtig gebauter, sondern auch ein materiell vollständiger ist, d. h. das Wesentliche von Dem, was Shakespeare mit dem ganzen Kunstgebäude, daraus er durch bloßes Hinwegnehmen entstanden ist, sagen will, schon vollständig enthält. Zuweilen sind einer oder zwei dieser Zwischensätze nothwendig beizubehalten, um den ganzen wesentlichen Sinn in ihnen zu haben — man kann eben denken, diese standen schon in der einfacheren Rede, die er allmälig dann mit den vielen anderen ausschwellte. Man sollte denken, er habe jeden Auftritt erst so ganz einfach und knapp dramatisirt, mit so wenigen Reden als möglich, und diese Reden in knappen Sätzen, mit denen er das Wesentliche des Auftrittinhaltes festgehalten, und nur das Wesentliche. Dann habe er Einiges allmälig immer mehr erweitert, ohne etwas hinzu-

zubringen, was in jener Fassung nicht schon lag; das Eine mehr, das Andere minder, Manches gar nicht, sondern es blieb, wie es in der einfachsten Anlage stand. Auf diese Weise wurden die einzelnen Reden nicht allein in der Anzahl ihrer Sätze reicher, sondern es wurden auch mehrere Reden — ursprünglich auch nur Parentheſen im weiteren Sinne, aber dann mehr oder weniger emanzipirt. Und wirklich wäre es ihm, wenn er ſich hätte gehen laſſen wollen, ohne jene erſte einfache Anlage zu machen, kaum möglich geweſen, ſo bei der Stange zu bleiben, d. h. nur das Weſentliche zu bringen, und nichts weiter als das Weſentliche, ſo daß nur ein geſchwelltes Einfaches, ein ausgeführtes Weſentliches zu Stande kam, und daß man nun von den Zwiſchenſätzen ſo viel oder ſo wenig ſtreichen kann, als man will, ohne daß vom Weſentlichen des Inhaltes etwas verloren ginge. Wie käme es auch ſonſt, daß alle dieſe Zwiſchenſätze nur den Inhalt des Hauptſatzes umſchreiben, oder auch die Parentheſe in Parentheſe den der Parentheſe, in welche ſie wiederum eingeſchaltet iſt, alſo blos umſchreiben, ausmalen, und in der Art ihrer Zuſammenfügung, ihres Baues, zugleich der allgemeinen Plaſtiſirung der Rede, und ihrer größeren oder geringeren Lebendigkeit, und der beſonderen der Charaktere in der betreffenden Situation dienen. — Sollte denn nun vielleicht auch die Kompoſition bei Shakespeare auf ähnliche Weiſe entſtanden ſein? So, daß aus einer einfachen Vorgangsdispoſition mit wenigen Gelenken, nach und nach durch Erweiterung eine reiche entſtand, deren Suiten und Auftritte hier ſich verhielten, wie dort die Parentheſe und Parentheſe in Parentheſe? Ohne daß die Geſchichte ſelbſt und die ein-

fache Eindrucksberechnung alterirt wurden? Und wie die Kompoſition der Charaktere immer mit der des Vorganges eine und dieſelbe war, ſo daß auf dieſe Weiſe kleinere Züge zu den größeren ſich geſellten, wiederum wie Parentheſen ꝛc. und ſo aus der einfachen und gebundenen Geſtalt eine reiche und freiſtehende und ſouverain ſich bewegende wurde, ohne daß das Grundverhältniß des Charakters ſich veränderte, d. h. ohne daß etwas Neues hinzugebracht wurde, welches nicht ſchon in der erſten einfachſten Conception der Geſtalt lag. Das einfachſte Grundſchema: ein Menſch wird durch ſeine Natur und von außen durch die Situation bewogen, ſich eine Aufgabe zu ſtellen, der er wiederum durch die Beſchaffenheit jener Natur nicht gewachſen iſt; aus dieſem Widerſpruche geht Leiden hervor; aus dieſem die Schuld, meiſt Blutſchuld ꝛc., die dann zur Nemeſis wird. Dasjenige in ſeiner Natur, welches ihn der Aufgabe unangemeſſen macht, iſt der tragiſche Charakterzug, und wird in concreten Beiſpielen ausgemalt. Dieſe Beiſpiele ſind im Charakter und im Stücke, was die Ausmalungen, Umſchreibungen der Grundvorſtellung im Dialoge ſind, und bilden als Parentheſen dieſer Grundvorſtellung ſelber den Bau der Rede, der dialogiſchen Kompoſition, wie jene den Bau des Vorganges, die pragmatiſch-ideale Kompoſition des Stückes bilden. — Wunderbar iſt es, wie höchſt vortrefflich dieſer künſtleriſche Aufbau den entgegengeſetzteſten Darſtellungszwecken dient. Man vergleiche mit jener Rede Jago's, in der die ganze Unruhe und der unſtete Thätigkeitsreiz der Intriguirſucht zur lebendigſten Anſchauung kommt, z. B. diejenige, in welcher Othello dem Dogen die Entſtehung ſeines Einver-

ſtändniſſes mit Desdemona erzählt, und welche wiederum die Schlichtheit und tüchtige Treuherzigkeit, die ganze heroiſche Naivetät und Ehrlichkeit Othellos darſtellt. Es iſt in den drei Scenen des erſten Aktes des Othello durchaus nichts Unweſentliches, aber das Weſentliche iſt durch liberalen Dialog in plaſtiſcher Breite zur Wirklichkeit gemacht, in die man ſich völlig und behaglich einlebt. Man betrachte z. B. genauer den Bau der Rede des Othello (Act 1, 3):

A. Stimmt bei, ihr Herr'n: (ich bitt' euch drum;) gewahrt
Ihr freie Willkür.)
(Der Himmel zeuge mir's.) dies bitt' ich nicht,
Den Baum zu reizen meiner Sinnenluſt,
[Noch heißem Blut zu Liebe, jungen Trieben
Selbſtſücht'ger Hitze, die jetzt ſchweigen müſſen.)]
Nur ihrem Wunſch willfährig hold zu ſein;
Und Gott verhüt', Ew'r Edeln möchten wähnen,
Ich werd' eu'r ernſt und groß Geſchäft **verſäumen**,
Weil ſie mir folgt — nein, **wenn der leere** Tand —
(Des flücht'gen Amor) **mit üpp'ger** Tragheit
Des Meines **und der Thatkraft** Schärfe ſtumpft,
(Und **mich Genuß entnervt**, und ſchwächt mein Wirken.)
Mach' eine Hausfrau meinen Helm zum Keſſel,
(Und jedes nied're und unwürd'ge Zeugniß
Erſtehe wider mich und meinen Ruhm! —)

B. Stimmt bei, ihr Herr'n —

— — — — — — — —

Dies bitt' ich nicht,
Den Baum zu reizen meiner Sinnenluſt,

— — — — — — — —

— — — — — — — —

Nur ihrem Wunſch willfährig hold zu ſein,
Und Gott verhüt', Ew'r Edeln möchten wähnen,
Ich werd' eu'r ernſt und groß Geſchäft verſäumen,
Weil ſie mir folgt. —

C. Stimmt bei, ihr Herr'n —
— — — — — — — —
Dies bitt' ich nicht,
Den Gaum zu reizen meiner Sinnenluſt,
Noch heißem Blut zu Liebe — —
— — — — — — — —
Nur ihrem Wunſch willfahrig hold zu ſein,
Und Gott verhüt' Eu'r Edeln möchten wähnen,
Ich werd' eu'r ernſt und groß Geſchaft verſäumen,
Weil ſie mir folgt — nein, wenn der leere Tand
Des flücht'gen Amor mir (mit üpp'ger Trägheit)
(Des Geiſtes und) der Thatkraft Schärfe ſtumpft,
— — — — — — — —
Mach' eine Hausfrau meinen Helm zum Keſſel.
— — — — — — — —
— — — — — — — —

In dieſer Rede iſt in B. der vollſtändige Sinn, bei C. iſt von den, gewöhnlich je zwei ſich folgenden Umſchreibungen allemal die zweite weggelaſſen. Nun ſind bloße Füller: „ich bitt euch d'rum, der Himmel zeuge mir's". Dann haben wir in den Umſchreibungen, Parentheſen und Parentheſen in Parentheſen, einen völligen Parallelismus „den Gaum zu reizen meiner Sinnenluſt", und „noch heißem Blut zu Liebe", und dazu noch eine eigentliche Parentheſe (jungen Trieben ꝛc); wiederum „wenn der leere Tand (des flücht'gen Amor) mir (mit üpp'ger Trägheit) des Geiſtes und der Thatkraft Schärfe ſtumpft", „und mich Genuß entnervt" und noch einmal „und ſchwächt mein Wirken"; ferner, „mach eine Hausfrau", „und jedes niedere" ꝛc. Die plaſtiſirenden Attribute „flüchtig", „mit üpp'ger Trägheit" nicht gerechnet. — Wie macht dieſer breite, füllereiche Dialog es möglich, detaillirende Charakterzüge, Motive anzubringen, und ver-

birgt zugleich ihre Absichtlichkeit, so daß der individuelle Charakter eben nicht blos seine Individualität beständig zeigt, — wie ein hageres Gerippe — sondern zugleich den mittleren Menschendurchschnitt der Person. Hier ist ein Beispiel, wo Goethe's „Winkler und Steifer" mit dem „Unduliſten" vereint, schon etwas Besseres wird, als was diese künstlerischen Typen allein und unvermischt sind. —

Vorbereitung des Effektes.

Shakespeare bereitet seine Effekte so vor, daß die Vorbereitung, die Mittel dazu, die Gedanken abziehen, so daß der Eintritt des Effektes vorbereitet, und doch plötzlich, überraschend und desto imposanter erfolgt. So z. B. wie der Geist dem Hamlet erscheint, in dessen Rede von der Trinksucht der Dänen hinein. —

Die Exposition des Othello.

In der Exposition des Othello ist der Aufbau der Haupt- und Nebenvorstellungen zu bewundern. Man wird auch hier im Großen die dialogischen Mittel von Parenthese und Parenthese in Parenthese finden. Die erste Scene enthält Theile der Hauptvorstellung, die Entführung, die Liebe Rodrigos zu Desdemona, den Widerwillen des Vaters, das Unnatürliche dieser Ehe in freiester und lebendigster Ausschwellung. Wir sehen die möglichste Tiefe und Breite der ethisch-psychologischen Motivirung als Hauptsache. Alles ist motivirt, auch das Kommende schon im Voraus, und wiederum die einzelnen Motive. Der ganze Bau ist darauf berechnet, die historische Exposition möglichst in anschauliche Handlung zu verwandeln, in der die Motive zwanglos, und wie un-

abſichtlich in Aktion ausgelebt und in gelegentlicher Rede auf das Klarſte und Einſchärfendſte ausgeſprochen werden, die nächſten Motive, und wiederum die entfernteren, die Motive der Motive, und ſo fort bis zu einem letzten Grund in Situation und Charakter. Dieſe einzelnen Motive ſind an ſich meiſt auch in der Sprache bis zur abſtrakten Abſichtlichkeit kalt und klar, ja deutlich ausgeſprochen, aber die Kunſt der Umſtellung, die Ueppigkeit und Plaſtik der Umſchreibungen maskirt dies vollkommen, ſo daß ein oberflächlicher Beſchauer keine Ahnung der künſtlichen Berechnung hat, ja daß er meinen kann, dieſe ungeheure Abſichtlichkeit ſei Mangel an irgend einer bewußten Abſicht und genialer Wurf des Dichters, da er doch eingeſtehen muß, er, der Beſchauer, empfinde kein Gefühl von Mangel, kein unerledigtes Bedenken. Und gerade, was am meiſten abſichtlich iſt, wie das Ab- und Wiederdarauffkommen, das Antworten auf eine frühere Rede aus einer ſpäteren heraus, ſcheint am wenigſten abſichtlich. Es bleibt doch in der That kein Weg, als der: erſt das ganze Material von auseinandergelegtem, detaillirt ausgeführtem Fabelinhalte, mit ethiſcher Kritik und pſychologiſchem Kommentar, zu ſammeln, und dann an dem Faden eines typiſchen Geſpräches es ſo zu reihen mit Parentheſen in Parentheſen, mit lebendigſter Vorſtellung des emanzipirten Einzelnen, daß Gegenſtand und Gegenſtand ſich in und mit der Form durchdringen. —

Dichter und Schauſpieler. Shakespeare's Kunſt.

Dichter und Schauſpieler müſſen ſich zu Einer Kunſt vereinigen, ſie müſſen ſich im Ganzen, wie in jedem ein-

zelnen Momente innigſt durchdringen. Damit nicht blos ein mechaniſches Konglomerat, ſondern ein lebendiger, künſtleriſcher Organismus aus dieſer Vereinigung, eine wirkliche und ſelbſtändige Kunſt daraus werde, die dramatiſche, ſo muß die umfangreichere Dichtkunſt ſich in die Schranken der engeren Schauſpielkunſt fügen, und ihre Abſicht theilen: Menſchendarſtellung, wobei ſie nicht verlieren, nur gewinnen kann, da das höchſte, was der Menſch darſtellen kann, eben er ſelbſt iſt. Keine der beiden Künſte darf eitel und ſelbſtſüchtig einen Erfolg für ſich allein erringen wollen, jede nur einen theilbaren, durch und mit der anderen. Die Dichtkunſt muß nach ihren Geſetzen das Einzelne des Stoffes zu einem Geſchloſſenen machen, d. h. den Stoff ſo durchgeiſten, daß er lediglich der ethiſch-pſychologiſche und ſchauſpieleriſche Gehalt ſeiner ſelbſt im Typus iſt, daß das Kunſtwerk eine fortwährende Motivirung, ein pſychologiſch-ethiſcher kritiſcher Kommentar ſeiner ſelbſt wird. Er muß dann dieſe durch den Geiſt reproduzirte Wirklichkeit, Wahrheit, wiederum durch Naturzüge, durch das Medium der Schauſpielkunſt zu einer illuſoriſchen Wirklichkeit verkörpern. Das abſtrakte Handlungsſchema muß ganz von der Concretheit handelnder, typiſcher Menſchen verſchlungen werden, wie das Holz durch die Flamme. Dieſe Flamme iſt eben die Erſcheinung der dramatiſchen Kunſt, wie die gemalten Figuren in einem Bilde aus der Fläche der Leinwand rund und energiſch hervortreten müſſen. Das Unmittelbare gehört dem Drama, deßhalb muß die Leidenſchaft das Hauptmotiv ſein, nicht die Reflexion, dieſe müßte denn, wie im Hamlet, ſelbſt zur Leidenſchaft geworden ſein. Das Tragiſche iſt der immer

nothwendige Nexus von Schuld aus Leidenschaft, und von Leiden aus Schuld. Die äußere Begebenheit ist nur ein Symbol der nothwendig inneren, und theilt insofern sich mit jener in das Gefühl der Nothwendigkeit des Ganzen; sonst kann in ihr nur Zweckmäßigkeit, nicht Nothwendigkeit erscheinen. So ist es z. B. nicht nothwendig, daß der englische König den Macbeth mit Krieg überzieht, der in Macbeth's Tode den äußeren Abschluß herbeiführt; aber daß ein Mensch wie Macbeth, der ein so starkes Gewissen mit einer momentan stärkeren Leidenschaft verbindet, an diesem Widerspruche in ihm selbst, moralisch untergehen muß, das ist nothwendig. Ein Stück wird tragisch, wenn alles Handeln des Helden leidende Schuld, und schuldvolles Leiden ist, aus der Schuld und ihren Motiven und Umständen wird der Charakter des Helden construirt. — Das reelle Darstellungsmittel ist der Schauspieler. Er kann einen handelnden und leidenden Menschen wirklich darstellen, alles Andere kann nur angedeutet werden, wie das Fallen eines Glases vom Tische auf einem Gemälde nicht dargestellt, sondern nur angedeutet werden kann, dadurch, daß wir das Glas in einer Stellung sehen, wo es über den Schwerpunkt so hinausgeneigt ist, daß es fallen muß, welche Andeutung eben die Phantasie ergänzt. Die Erscheinung vor dem äußeren Sinne ist hier, wie in der dramatischen Kunst die Hauptsache. Und wie thörigt wäre es, das weit stärkere Mittel der Darstellung mit dem schwächeren der Andeutung zu vertauschen. Daher ist die Darstellung und Kritik von Menschen selbst, innerhalb ihrer Zustände der natürliche Vorwurf der dramatischen Kunst, nicht die Darstellung von menschlichen Einrichtungen,

Sitten, Gebräuchen. Diese gehören als Darstellung dem Epos, die besprechbare Debatte gehört dem Buche und der Rhetorik. Die Handlung selbst ist ein Abstraktes, welches nur an den Menschen selbst, d. h. in der Darstellung handelnder und leidender Menschen concret darzustellen ist. Rede und Geberde müssen sich dabei so durchdringen, daß der Gedanke sich geberdet und die Geberde redet. — Shakespeare's Dialog, ja sein ganzes Verhalten als Autor ist: gedrängte Ausführlichkeit, ausführliche Gedrängtheit, ein sich zusammennehmendes Sichgehenlassen, fortstrebendes Retardiren, retardirendes Fortstreben, scharfe Breite, ruhige Gewalt, größte Absichtlichkeit in scheinbarster Unabsichtlichkeit. —

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Register.

Seite

A. Aus dramaturgiſchen Heften 1840—1851.

Kunſt-Ideal 3
Hebbel 3
Endpunkt des Tragiſchen 4
Nebenhandlungen 4
Modern franzöſiſches Drama 4
Mäßigung beim Schauſpieler 6
Verbindung des Komiſchen und Tragiſchen 7
Charaktere Shakespeare's. 8
Stimmung der Scenen 8
Natur in der Kunſt 10
Typiſche Behandlung 10
Behandlung der Leidenſchaft bei Shakespeare 10
Tragiſche Nothwendigkeit 12
Dialog bei Shakespeare und Schiller 13
Erwartung im Drama. 14
Coriolan 14
Tragiſche Zweckmäßigkeit und Nothwendigkeit 14
Aufgabe des Komiſchen in der Tragödie 17
Gegenwart des Dramas 18
Grenzen des Poetiſchen 18
Bereich des Poetiſchen und Aeſthetiſchen 19

B. Studien aus den Jahren 1851—1855.

Romeo und Julia 23
Julia von Hebbel 24
Emilia Galotti 27

Seite

Polyphoner Dialog 29
Konradin von Klinger 30
Die Zwillinge von Klinger 30
Macbeth. — Stimmungsvorbereitung 32
Richard II. 38
Das Theatralisch-Dramatisch-Tragische 39
Charakter und Leidenschaft. Episch und dramatisch 41
Das Schauspielerische in Shakespeare 42
Hamlet 43
Julius Cäsar 46
Der Vetter von Lissabon von Schröder 48
Tragischer Charakterconflikt 55
Wallenstein von Schiller 56
Don Carlos von Schiller. 61
Kabale und Liebe von Schiller 64
Hauptunterschied zwischen Shakespeare und Schiller 67
Julius von Tarent von Leisewitz 74
Shakespeare und die Alten 76
Das Peinliche in der Tragödie 76
Dramatische Technik Shakespeares. 78
Die Räuber von Schiller 78
Tragödie der gleichen Berechtigungen. 80
Charakter- und Gefühlsstärke der Helden 81
Hamlet. 81
Charakter und Situation. 82
Spannung im Drama 84
Oekonomie des Dramatikers. 84
Kaufmann von Venedig 86
Ideale Charaktere, Mischung, Widersprüche. 86
Idealität. Styl 88
Agnes Bernauerin von Hebbel 89
Ariadne von Gruppe 91
Richard III. 97
Timon von Athen 98
Heinrich VI. 1. Theil. 99
Lyrisches und Rhetorisches im Drama 100

Seite

Wat 102
Verbindung des Komischen und Tragischen 104
Hamlet. 105
Spielscenen 107
Entwicklung der Fabel 109
Idealität von Zeit und Ort 110
Charaktere bei Shakespeare und Schiller 111
Die tragische Schuld 112
Typische Individualität der Tragödie 114
Tragische Spannung 115
Verschuldung und Katastrophe 115
Othello. 116
Fatalismus in der Tragödie. 119
Entwicklung, Styl und Tempo des Trauerspiels 119
Ebenmaaß von Schuld und Strafe 121

C. Studien aus den Jahren 1855—1856.

Schöne Sprache 123
Das Schauspielerische in Shakespeare's Dramen 123
Die Motivirung bei Shakespeare. Othello 127
Reinhaltung der Kunstgattungen 131
Verhältniß von Poesie und Leben 132
Ironie 135
Die Elemente des Dramas 135
Shakespeares Diktion 136
Die Nebenpersonen 137
Epitomirung der Natur 137
Entwicklung der Situation 138
Behandlung des Monologs und der Dialoge. 142
Der verschiedene Ton der Shakespeare'schen Stücke. Charakter der Diktion 146
Der ethische Inhalt 151
Der Fehler der lyrischen Steigerung 151
Mittlere Grade des Affekts 153
Einheit bei Shakespeare. 154
Lautes Denken 155

Seite

Das Poetiſche Shakespeare's 156
Ruhepunkte der Leidenſchaft 158
Eindruck der Diktion Shakespeare's 149

D. Studien aus den Jahren 1857—1858.

Gemiſchtes Gefühl beim Tragiſchen 165
Die Poeſie im Konflikte mit Religion und Moral 166
Tragiſche Schuld 167
Epiſche und dramatiſche Konflikte 170
Falſche Sentimentalität in der Auffaſſung des Tragiſchen . 171
Leidenſchaft und Affekt 172
Dramatiſche und lyriſche Steigerung 174
Künſtlichkeit der Motive 175
Idee des Dramas 176
Das Theatraliſche 177
Zur Lehre von der Gliederung 177
Dramatiſche Charaktere 178
Handlungsſcenen als Zuſtandsbilder 180
Goethe's Werther 183
Apollonius in „Zwiſchen Himmel und Erde" 184
Dichter und Zuſchauer 185
Popularität. Unterhaltung 186
Technik des Malers, Muſikers und Dramatikers 186
Einheit der dichteriſchen Intention 187
Das innere Drama der Leidenſchaft 189
Typiſches Schickſal 190
Chriſtenthum. 191
Tragiſcher Widerſpruch im Charakter 192
Stylloſer und gemeiner Weltlauf. Echte Popularität . . 193
Tragiſche Probleme 207
Bedingungen des dramatiſchen Lebens 209
Chronikaliſche Erzählung 210
Epiſches, lyriſches und dramatiſches Talent 211
Einheit der Poeſie und Schauſpielkunſt in der dramatiſchen 212
Keine Tugendhelden. Tragiſche Formel Shakespeare's . . 213
Das Typiſche im Drama 215

Seite
Zum Dialoge bei Shakespeare 216
Nachahmung 219
Einheit der Intention 220
Das Unterhaltende 220
Schiller's Wallenstein 222
Andeutungen über Philosophie und Dichtung. Antikes und modernes Drama 230

E. Studien aus den Jahren 1858—1860.

Die Gall-Boys bei Shakespeare 260
Leidenschaft und Affekt 260
Allgemeines über Shakespeare 261
Die poetische Wahrheit analog dem Bilde der Erinnerung . 262
Der poetische Realismus 264
Subjektiver Idealismus 269
Künstlerische Objektivität 270
Künstlerische Illusion 273
Idealer und pragmatischer Nexus im Drama und typisches Zubehör 277
Ein Hauptgesetz der poetischen Darstellung 279
Bei Gelegenheit einer Lectüre Heinrich's VI. 281
Die Flucht vor dem Trivialen 284
Dichterische Objektivität 285
Der Kontrast 288
Dramatische Stoffe 291
Die poetische Diktion. Rhetor und Dichter 292
Der Kosmos der Shakespear'schen Dramen 294
Der poetisch-tragische Gehalt 296
Die problematischen Dialoge 297
Der Kontrast 301
Das Farben- und Formenspektrum 303
Der Wille 305
Gesprächs-Mimen 308
Schelling über Kunst und Natur 309
Individualisirung des Ausdrucks 313
Grösse und Bewegung 315

Seite
Ideen und Leidenschaften 316
Die Individualität von Ort und Zeit 317
Die Lästerschule von Sheridan 318
Maria Stuart 320
Moralische Fassung im Zustande des Affekts 329
Dichter und Rhetor 332
Charakterzeichnung 333
Das Gefallen an traurigen Gegenständen 335
Die Braut von Messina 336
Der Idealist 338
Die naiven Frauen Goethe's 340
Die organische und mechanische Form des Dramas . . . 341
Naiv und Sentimental im Unterschied von Realistisch und Idealistisch 343
H. von Kleist 437
Die Sprache Luther's 348
Gewissen und Leidenschaft 349
Die Ideale der Gegenwart 350
Die Wirkung des gelesenen Dramas 354
Wechsel zwischen Bewegung und Ruhe 354
Schiller's Diktion 355
Shakespeare's Komposition 356
Der mittlere Ton der Charaktere 359
Gefahren der Reflexion 364
Das Sentimental-Schöne 365
Anforderungen der Phantasie an die Darstellung 366

F. Studien aus den Jahren 1860—1865.

Scheinbare Zusammenhangslosigkeit bei den englischen Dramatikern 369
Die Schuld der Romantik 370
Ueber Lessing 370
Spannungskünste 371
Die Reflexion 371
Shakespeare und Montaigne 372
Reflexion 375

Seite

Die Elektra des Sophokles 378
Das Spartanische 381
Das Verbergen der Maschinerie. Schuld und Charakter. . 381
Philosophische Dramaturgie 382
Dramatische Diktion 384
Künstlerisches und philosophisches Urtheil 389
Viel Lärmen um Nichts 391
Zu Hamlet 393
Dichter, Schauspieler und Zuschauer 393
Troilus und Cressida 397
Hutten's Biographie von Strauß 402
Einfachheit der Maschinerie 402
Die poetische Empfindung 403
Sophokles, Shakespeare und Schiller 403
Der Monolog 404
Emilia Galotti 405
Der poetische Organismus 406
Lesedrama und Schauspielerdrama 407
Der ideale Nerus des Dramas 408
Die primitiven Motive 408
Der poetische Realismus 411
Reflexion und Gefühl 417
Verstärkung des dramatischen Ausdrucks 418
Shakespeare und Scribe. 418
Konsequenz der Charakterschilderung. 420
Lyriker, Epiker und Dramatiker 422
Gretchen im Faust 425
Individuelle Orts- und Zeitbestimmung 426
Die Auffassung der Antike und ihr Einfluß auf unsere Kunstbetrachtung 427
Realistische Motivirung 429
Die ethische Grundanschauung. 434
Die Illusionsmittel der dramatischen Kunst 435
Unmittelbarkeit der Darstellung 446
Das Typische der Darstellung. 448
Richard III. Die Natur der Leidenschaft 450

Seite

Die Gesammtphysiognomie eines Charakters 454
Emilia Galotti 455
Antike Tragödie 455
Das sinnliche Moment der dramatischen Darstellung . . . 456
Zu Hegels Aesthetik 456
Der Kaufmann von Venedig 464
Zu Hegels Aesthetik 465
Explikation der Charaktere 471
Merkmale der poetischen Darstellung. 473
Die Handlung und die Charaktere im Drama 476
Zur Behandlung des Dialogs 478
Das dramatische Talent. 479
Der Gehalt des Dramas. Der künstlerische Ausdruck. . . 480
Das Charakteristische des Ausdrucks. 482
Das Indirekte 483
Das Komische 485
Shakespeare's Diktion 486
Der künstlerisch-dramatische Ausdruck 487
Allgemeine Kunstforderungen 491
Shakespeare und Plutarch 493
Der tragische Widerspruch 498
Coriolan 501
Allgemeine Form der Shakespeare'schen Komposition . . . 505
Die innere Kritik in Shakespeare's Dramen 508
Die tragische Anlage des Charakters 509
Tiberius Gracchus. Shakespeare's Charakteristik 511
Stufenfolge der Künste 514
Die Darstellung des sittlichen Unwillens 515

6. Studien aus dem Jahre 1865.

Objektivität der dramatischen Dichtung. 518
Der parenthetische Ausdruck. Die Retardation 520
Vorbereitung des Effekts 528
Die Exposition des Othello. 528
Dichter und Schauspieler. Shakespeare's Kunst 529

Berichtigungen:

S. CVIII. Z. 9 v. o. statt: sensimensaler lies: sentimentaler.
„ 27 Z. 10 u. 11 v. o. statt: Odorado lies: Odoardo.
„ 36 Z. 2 v. u. statt: vorführen lies: verführen.
„ 76 Z. 4 v. u. statt: künstlicher lies: künstlerischer.
„ 79 Z. 7 v. u. statt: Mißharmonie lies: Disharmonie.
„ 114 Z. 11 v. u. statt: sie lies: ihn.
„ 115 Z. 5 v. u. hinter also — setze hinzu: von.
„ 147 Z. 8 v. u. statt: Enthalten lies: Entfalten.
„ 165 Z. 11 v. u. statt: Erwartung lies: Erweckung.
„ 232 Z. 13 v. u. statt: die lies: der.
„ 298 Z. 10 v. o. hinter während — setze hinzu: sie.
„ 306 Z. 6 v. u. statt: davon lies: daran.
„ 396 Z. 6 v. o. statt: Die lies: Der.
„ 407 Z. 17 v. o. statt: seien lies: seinen.
„ 415 Z. 3 v. u. statt: Wechanischen lies: mechanischen.
„ 445 Z. 2 v. u. statt: mesen lies: Wesen.
„ 462 Z. 9 v. o. statt: ader lies: aber.
„ 503 Z. 4 v. o. statt: Tyne lies: Typus.

Bestachrichtigung.

Der im Vorbericht erwähnte andere Band aus O. Ludwig's Nachlaß soll voraussichtlich im nächsten Jahre erscheinen.

Leipzig
Druck von Metzger & Wittig

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN